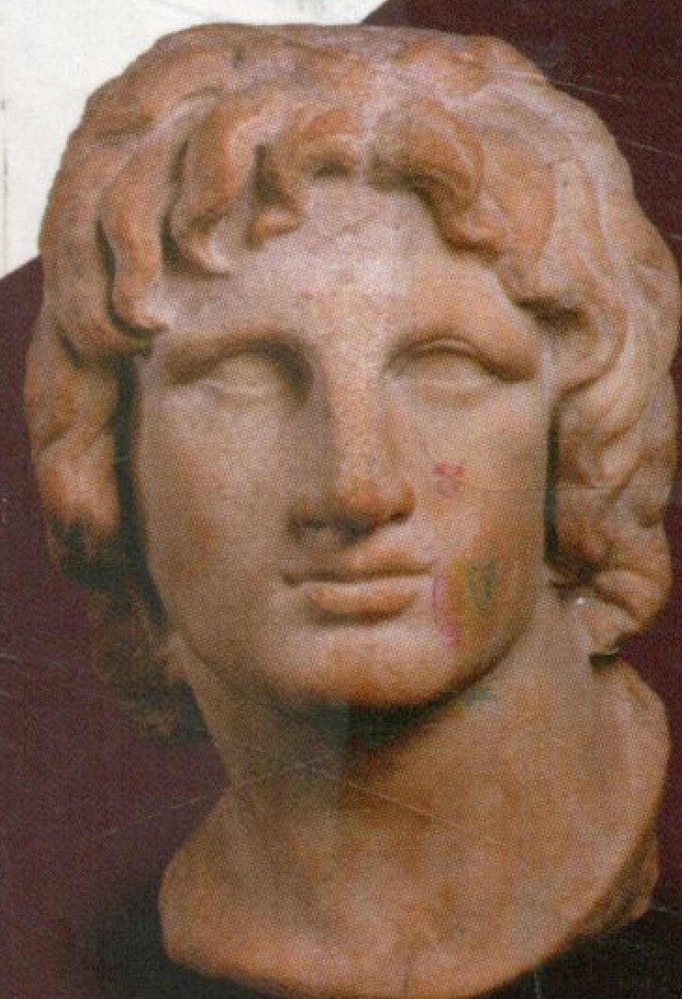
حضارة الإسكندرية





الأستاذ الدكتور
عزت زكى حامد قادوس
أستاذ الآثار اليونانية والرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

حضارة الإسكندرية

حضارة الإسكندرية

الأستاذ الدكتور

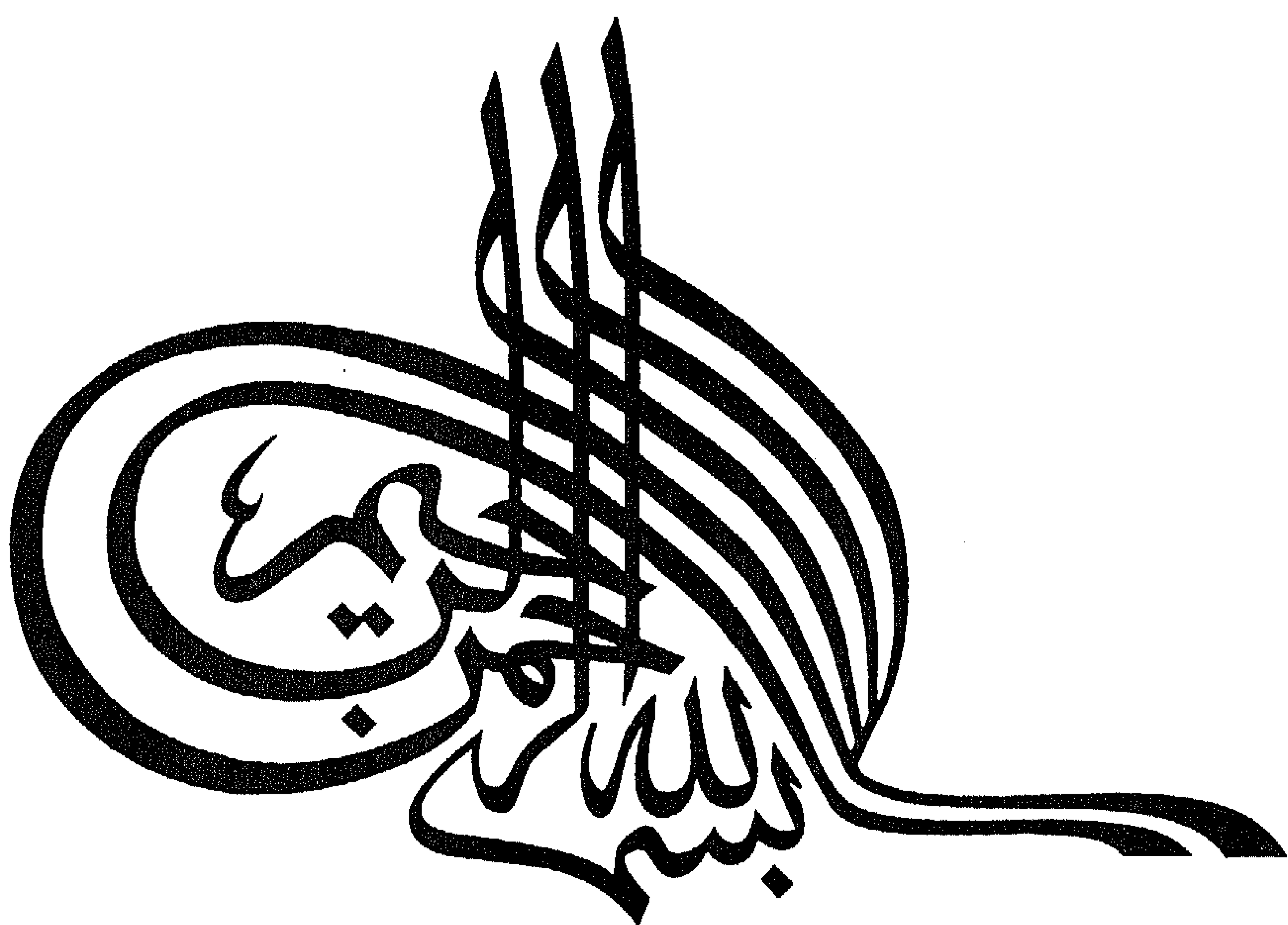
عزت زكى حامد قادوس

رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب- جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠١٢


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــداء

إلى المستقبـل الباسـم .... نـــــــــدى

المحتويـــات

الفصل الأول

مكتبه الإسكندرية

- قديماً
- حديثاً
- كتالوج

مكتبة الإسكندرية القديمة

المكتبات في العصر القديم

المكتبة ظاهرة حضارية هامة عرفها الإنسان في كثير من البيئات و في كثير من مراحل تطوره المختلفة، منذ أن عرف حياة التمدن وأكتشف أعظم الاكتشافات الحضارية وهى الكتابة وقد تم هذا الاكتشاف في نهاية القرن الرابع وأوائل الألف الثالث قبل الميلاد في العراق ومصر.

ومنذ هذا التاريخ وبدأ الإنسان في تدوين ما يهمة من ممتلكات وما يدين به من عقائد، ثم ما ألم به من أحداث وما عن له من فكر وأدب وعلم، وهكذا بدأ الإنسان في كتابة الكتب وحين وجدت الكتب اهتم الإنسان بجمعها ونشأت من تجميعها المكتبات وبذلك نرى أن تأسيس المكتبات ارتبط ببلوغ المجتمعات مستوى رفيع من التحضر والأمثلة على ذلك كثيرة[١].

أنواع المكتبات في العصر القديم

أولاً: مكتبات المعابد

ففي مجتمع غلب عليه الطابع الديني مثل المجتمع المصري القديم نجد أن "المعبد كان مركز التعليم" وقد ذكر هيكاتايوس الأبديري أن

---

(١) مصطفى العبادي، مكتبة الإسكندرية القديمة سيرتها ومصيرها، المجلس الأعلى للآثار، ص ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠.

الكهنة كانوا يعلمون الأطفال نوعين من الكتابة أحداهما يسمى الكتابة "المقدسة" (هيروغليفي أو هيراطيقي)، والآخر الأكثر شعبية وانتشاراً (ديموطيقي) لأغراض التعليم العام، كما أن الهندسة والحساب كانا يلقيان عناية خاصة باعتبارهما من المتطلبات الأولية واللازمة في مجال الحياة اليومية والعمل في المستويات الدنيا من الإدارة المحلية.

أما في الدراسات الأكثر تخصصا كالفلك مثلا فنعرف أن مواقع النجوم ونظامها وحركاتها كانت موضع اهتمام خاص من المصريين ويذكر لنا هيكاتايوس الأبديري أن المصريون احتفظوا إلى يومنا هذا بسجلات خاصة بالنجوم على مدى عدد من السنين.

وهناك اعتقاد مصري أن الإلهين ايزيس وأوزيريس كانا يختصان أصحاب الفنون والاختراعات بمنزلة رفيعة كما أن العلوم والبحث العلمي كانت وثيقة الصلة بالدين وحياة المعبد فقد كان المعبد هو مستودع المعلومات حيث أحتفظ الكهنة "بالسجلات المقدسة"hierai anagraphai بكل الأحداث الهامة في حياة الأمة.

ومن التقاليد المألوفة بينهم أن تشمل مباني كل معبد كبير على مكتبة أيضاً. ويذكر لنا هيكاتايوس أن المكتبة كانت جزءاً أساسياً من معبد الرامسيوم وكان مكتوب على مدخلها "دار شفاء الروح" واتصل ببنائها تماثيل لمجموعة من الآلهة المصرية، ومن المصادفات النادرة في تاريخ علم الآثار اكتشاف فلندرز بيترى عند موقع "المكتبة المقدسة"

مجموعة من البرديات الأدبية تمثل أقدم ما نمتلك من نصوص درامية ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة ولعل هذا الكشف يقوم دليلاً على صحة الرواية الهللينستية بأن المعابد المصرية احتفظت بالسجلات المقدسة بعناية بالغة.

وقد استقر تقليد إلحاق مكتبة بالمعابد المصرية محافظاً عليه في العصر الهللينستى والروماني أيضاً.

فلم يكن معبد السرابيوم بالإسكندرية وحده الذي ألحق به فرع من المكتبة الكبرى، فمن المعروف أنه وجدت مكتبة ملحقة بالمعبد البطلمي في أدفو وأيضاً كان لمعبد القيصرون في الإسكندرية مكتبة معروفة.

وفي نهاية القرن الرابع يشير كاتب مسيحي إلى أن معابد الإسكندرية كانت بها خزائن للكتب.

ثانياً: مكتبات القصور الملكية في مصر والشرق الأدنى

كان للقصور الملكية مكتباتها ودور وثائقها وقد بقى لنا في قصر أخناتون بمدينة تل العمارنة قدر كبير من المراسلات الدبلوماسية الأجنبية مكتوبة على لوحات فخارية.

ولم تكن الأوضاع مختلفة عن ذلك في دول الشرق الأدنى القديم فقد كشفت الحفائر الأثرية بالعراق عن آثار عدة مكتبات ملكية مثل مكتبة قصر أشور بانيبال في نينوى من القرن السابع ق.م والتي عثر فيها على نحو عشرين ألف لوحة فخارية مكتوبة. كما عثر في أماكن أخرى على

عديد من النصوص الدينية والأدبية أكثر قدماً مثل قصة الخلق وقصة الطوفان مما يرجع تاريخ المكتبات بالعراق إلى الألف الثالث ق.م.

وفي سوريا أمكن الكشف عن مكتبتين ملكيتين كبيرتين أحداهما عند رأس شمرا (أوغاريت) قرب اللاذقية من القرن الرابع عشر ق.م. والثانية اكتشفت حديثاً عند موقع يطلق عليه "أبله" جنوب حلب وترجع إلى فترة تاريخية سابقة (٢٤٠٠-١٨٠٠ق.م) وقد أمدنا الموقعان بآلاف اللوحات الكتابية، وتعتبر ثروة علمية تكشف عن مدى ثراء مكتبات تلك القصور ودور وثائقها.

ثالثاً: المكتبات في بلاد اليونان

وقد ظهر تقليد مماثل مثل تقليد مكتبات القصور وجد في أوروبا في عصر البرونز كما هو ثابت من اللوحات الكتابية التي وصلتنا من موكيناى وكريت ببلاد اليونان ولكن الموقف يتغير تغيراً هائلاً مع بروز نجم المدينة اليونانية في العصر الكلاسيكي ونسمع عن أول مكتبة عامة أسسها بيزستراتوس في أثينا في القرن السادس ق.م. ومع نشاط التأليف الأدبي والفكري يدخل تاريخ الكتاب المقروء مرحلة جديدة وتزداد القيمة العلمية للمكتبات وفي هذه المرحلة تحتل مكتبات أكاديمية أفلاطون ومدرسة أرسطو (المعروفة باسم الليقيون) مكانة خاصة باعتبارها أمثلة مبكرة من مكتبات البحث العلمي المتخصص في القرن الرابع ق.م.

رابعاً: المكتبات العامة في العصر الهللينستي

بعد وفاة الاسكندر انقسمت إمبراطوريته بين قادته إلى ممالك مستقلة نشأت بينهم منافسة محمومة إذ أراد كل واحد منهم أن تكون مملكته هي الأعظم والأقوى وكذلك الأكثر رقياً في العلم والثقافة.

ومن أبرز من خاض في هذا المضمار البطالمة في مصر والسلوقيون في سوريا وأسرة أتالوس في برجامة فقد حاولوا تحقيق ذلك السبق في مجال العلم والثقافة عن طريق تأسيس المكتبات ومراكز البحث العلمي في عواصم دولهم وهى على الترتيب الإسكندرية وأنطاكية وبرجامة. وتدريجياً وجدنا ظاهرة المكتبة العامة معلماً أساسياً في معظم المدن الهللينستية كبيرها وصغيرها حتى أن مؤرخاً مثل بوليبيوس في القرن الثاني ق.م افترض وجودها أمراً مألوفاً كما يتضح من عبارته الساخرة "أنه ليس من اليسير على أي شخص أن يكتب بالنقل من الكتب إذا ما أقام في مدينة مزودة بوفرة من الوثائق ومكتبة"، وهذا القول كان مصدقاً على الشرق الهللينستي أما في غرب البحر المتوسط فقد كان الأمر مختلفاً حيث تأخر تأسيس مكتبة عامة في مدينة روما إلى القرن الأول ق.م على أيام يوليوس قيصر وأغسطس.

وعلى الرغم من أن المكتبات الخاصة كانت معروفة بروما منذ القرن الثاني ق.م على الأقل وأشهر مثال عائلة اسكيبيون الأرستقراطية التي كانت من أسبق البيوت إلى اقتناء الكتب.

وقد هلكت تماماً تلك المكتبات القديمة وكذلك مكتبات العصور الوسطى وعلى كثرة وأهمية عدد كبير منها كانت أشهرها جميعاً بلا جدال مكتبة الإسكندرية ليس لكونها أكبر مكتبة ولكن لأنها مرتبطة أيضاً بواحد من أهم مراكز البحث العلمي وهو الموسيون وكان يقصدها العلماء من جميع أقطار البحر المتوسط وحتى بعد اضمحلال العالم القديم.

مكتبة الإسكندرية رمز لرمز

يعنى ذلك أن مكتبة الإسكندرية لها قيمتها الفريدة من حيث تجسيد بعض المعاني في إطار غزوات الاسكندر فهي حلم الوحدة العالمية، وهى تمثل محاولة ربما كانت غير مسبوقة لإقامة صرح شامخ يمثل ذروة المعرفة ويضم حكمة المؤلفين الإغريق وحكمة المؤلفين الأجانب في مصنفاتهم المترجمة، ويبدو أن المكتبة قد اقترنت بنمو إدراك عميق للمعرفة بوصفها أداة مثلما اقترنت بالسعي لاكتساب المعرفة من خلال الجهود المتضافرة والنهج التوفيقي، والدليل على ذلك ارتباط المكتبة ببعض صور التقدم في مجال العلوم وتعد مكتبة الإسكندرية منارة وعلامة على طريق الاستنارة في تاريخ الإنسانية مثلما كانت المنارة الشهيرة لميناء الإسكندرية(١).

(١) مصطفى العبادي، مكتبة الإسكندرية القديمة سيرتها ومصيرتها، المجلس الأعلى للآثار.

تأسيس المكتبة

يوجد روايتين تاريخيتين مختلفتين بشأن تأسيس المكتبة وكذلك الموسيون أحداهما تنسب تأسيسها لبطلميوس الأول سوتير والثانية لبطلميوس الثاني فيلادلفوس.

الرواية الأولى:

ذكرت في العمل المعروف باسم "رسالة رستياس" وهى لكاتب غير مؤكد الهوية أثبت في هذه الرسالة قصة اختلطت بالخيال حول ترجمة التوراة إلى اليونانية وهى المشهورة باسم الترجمة السبعينية Septuaginta وفيها يفترض المؤلف أن قصة الترجمة حدثت في عصر فيلادلفوس بناء على اقتراح من ديمتريوس الفاليرى (صورة رقم ٦٨) الذي كان "مسؤلاً عن مكتبة الملك "وكان لهذه العبارة تأثير كبير على معظم الكتاب اللاحقين عندما تعرضوا لذكر ترجمة التوراة ويكفي أن نذكر أن من بين من رددوا هذه الرواية فيما بين القرن الأول والقرن الثاني عشر فيلون اليهودي السكندري (في القرن الأول) ويوسيفوس اليهودي (قرن أول) واثينايوس من نقراطس (قرن ثاني) ابيفانيوس رئيس المدرسة المسيحية بالقدس ثم أسقف كنيسة في قبرص (ق. رابع) وتزتزيس الكاتب البيزنطي (ق. ثاني عشر) وكذلك عند ابن القطفي من الكتاب العرب في القرن الثالث عشر.

الرواية الثانية:

فقد وردت في مصدر واحد فقط ذكر صراحة أن سوتير هو مؤسس المكتبة ونقصد بة أريانوس Arrianus من القرن الثاني الميلادي وقال أن بطلميوس بن لاجوس كان يهدف إلى أن يزود المكتبة التي أسسها في الإسكندرية بكتابات جميع الشعوب التي هي جديرة بالدراسة الجادة وواضح أن هذه العبارة في صياغتها التأكيدية تحمل مغزى الرفض للرواية الأولى التي تنسب المكتبة لفيلادلفوس ومع ذلك فلم يكن لها تأثير كبير وبعده مباشرة كليمنس السكندري في مطلع القرن الثالث يتردد بين الروايتين فيوردهما في عبارة يشوبها شيء من الاضطراب دون ترجيح أي منهما وهي قوله في معرض ذكر قصة الترجمة السبعينية أن المكتبة تأسست في عصر الملك بطلميوس بن لاجوس أو كما يقول بعض الكتاب الملقب فيلادلفوس ولكنه لم يهمل ذكر اسم ديمتريوس الفاليري باعتباره المسئول عن المكتبة وفي الواقع أن شهرة فيلادلفوس طغت علي شهرة والده وفي العصور الوسطى كان تأسيس المكتبة ينسب إليه بالتعاون مع ديمتريوس.

تعليق المؤرخين المحدثين على الروايتين

رغم أن الرواية التي تنسب التأسيس ليفلادلفوس تتمتع باتصال تاريخي مثير إلا أن أكثر الدارسين الحديثين أصبحوا الآن أكثر ميلاً لأن يرجعوا الفضل في تأسيس الموسيون والمكتبة الملكية إلى بطلميوس الأول سوتير والسبب في هذا الموقف هو التناقض الناتج عن الربط بين

شخصيتى ديمتريوس وفيلادلفوس فيما يتعلق بترجمة التوراة كما جاء في قصة أرستياس ورددها من بعده الآخرون فنحن نعرف من سيرة ديمتريوس ما يجعلنا نرفض احتمال ارتباطهما أو قيام تعاون بينهما ويمكن أن نوجز سيرته في أنه كان تلميذاً وفياً لمدرسة أرسطو (المشائية كما هو معروف) ثم أنه استطاع أن يقيم نفسه حاكماً طاغية في أثينا مدة عشر سنوات إلى أن طرد عام ٣٠٧ ق.م. ويبدو أنه بعد ذلك ذهب مؤقتاً إلى مدينة طيبة بوسط اليونان ومنها فر لاجئا إلى سوتير في مصر حوالي عام ٢٩٧ ق.م على أكثر الاحتمالات إلى جانب كونه سياسياً متميزاً فقد كان كاتباً غزير الإنتاج وقد أبدى ديوجينيس لاييرتيوس مؤرخ فلاسفة اليونان أعجاباً كبيراً بسعة ثقافته وتنوعها وأثبت قائمة بأعماله في مجالات متعددة متباينة: الحب، الزواج، السياسة، والنظم والحرب والسلام وفي النقد والشعر والتاريخ.

وفي الإسكندرية لم يكن يركن لحياة النفي والسكينة ولكن الملك بطلميوس الأول استعان بخبراته المتنوعة واتخذه مستشاراً له. فقد أشار على الملك "بكتب في النظام الملكي" كما استشارة الملك في شئون التشريع والقانون.

ولكن ما من شك أن دوره الأكبر كان في مجال العمل الثقافي وفية تجلت ميوله الفكرية المشائية فهناك إجماع بين جميع الكتاب على أن ديمتريوس هو الذي اقترح على الملك فكرة إنشاء مجمع علمي عظيم يطلق علية اسم الموسيون مع مكتبة عالمية تلحق به في الإسكندرية.

ومثل هذا الاقتراح كان مناسبا من جميع الوجوه فهو يتفق كل الاتفاق مع رغبة سوتير في أن يجعل الإسكندرية مركزا للثقافة والحضارة فوق كونها عاصمة لدولة قوية. كما أن إعجاب سوتير بالمدرسة المشائية قد يرجع إلى سنة تعليمة المبكر مع الاسكندر على يد أرسطو في مدينة بيلا المقدونية.

أما استمرار تعلقه بهذه المدرسة فواضح من محاولته استقدام رئيسها بعد أرسطو وهو ثيوفراستوس ليشرف على تعليم ابنه الذي سيصبح فيلادلفوس وظل ديمتريوس متمتعاً بمكانة رفيعة في القصر الملكي طالما كان سوتير ملكاً.

ولكن الموقف تبدل بعد موته في ٢٨٣ق.م وخلفه ابنه وكان قد طلب سوتير من ديمتريوس راية بشأن اختيار شريكة على العرش في ٢٨٥ق.م من بين أبناء زوجتيه. وكان رأى ديمتريوس أن يختار من أبناء يوريديكي ولكن سوتير منح وراثة العرش لابنه من برينيكي هذا الابن الذي أصبح فيلادلفوس لم ينس لديمتريوس هذا الموقف ،فأمر بالقبض علية وأبعده إلى الدلتا حيث توفي ودفن في مقاطعة أبوصير.

وكل هذه المعلومات من سيرة ديمتريوس أقنعت العلماء الحديثين بأن التعاون بينه وبين فيلادلفوس يكاد يكون مستحيلاً في حين أن العلاقة الوثيقة بينه وبين سوتير وخاصة خلال الأعوام العشرة الأخيرة من حياة الملك التي حظي فيها ديمتريوس بمكانة رفيعة وثقة كبيرة هي التي مكنته

من تنفيذ مشروعة الطموح بتأسيس مركز للبحث العلمي بالإسكندرية يفوق مدرسة أرسطو ذاتها في أثينا.

فكرة إنشاء مكتبة الإسكندرية القديمة

"إن تاريخ العلوم مليء بقصص عن العلوم، لا تتعارض فيها الحقيقة مع الخيال ولكن تغذيه، ولا يتعارض فيها جمود العلم مع السرد ولكن يحتويه." هذه مقولة لدوني جيدج أستاذ تاريخ العلوم في جامعة باريس الثامنة، وهي تنطبق جزئيا وكليا على تاريخ مكتبة الإسكندرية القديمة. فما أن يبدأ أي باحث في الاطلاع على تفاصيل الفترة الهلينيستية البطلمية في مصر والتي امتدت من بعد وفاة الإسكندر الأكبر عام ٣٢٣ ق.م. وحتى الاحتلال الروماني لمصر بعد انتحار كليوباترا عام ٣٠ ق.م.، حتى يستوقفه بشدة ميلاد ومجد مكتبة الإسكندرية القديمة ... أشهر مكتبة في تاريخ البشرية. **(صورة رقم١)**

ومثل جميع الأعمال العظيمة، بدأ الموضوع بفكرة، مجرد اقتراح عرضه ديمتريوس الفاليري على الملك بطلميوس الأول سوتير (ومعناها المنقذ) بتأسيس معهد علمي متميز في المدينة الجديدة التي تحمل اسم الإسكندر الأكبر على أن تُلحَق به مكتبة وحدائق ومعامل وتسهيلات مختلفة لإجراء الأبحاث العلمية. استهوت الفكرة الملك المثقف صديق الإسكندر وربيب أستاذه أرسطو، وصاحب الفضل الأول في إتمام إنشاء مدينة الإسكندرية التي غادرها الإسكندر بعد اختيار رقعة الشطرنج كشكل لها، ولم يرها بعد ذلك أبدا لأنه لم يعد إليها سوى جثمانا مبجلا

ليُدفن في أرضها في مقبرته المعروفة تاريخيا باسم "السيما" والتي كانت أحد أجزاء الحي الملكي، والتي اتسعت عبر ثلاثمائة عام لتضم جثامين الملوك والملكات البطالمة حتى كليوباترا، والتي لا يزال البحث جارياً عنها حتى الآن.

وكانت العادة التي ورثها البطالمة عن قدماء المصريين وعن اليونانيين أيضًا هي إنشاء معابد في الأساس لتمجيد الآلهة تُلحق بها مكتبات وأماكن للدراسة وغير ذلك، فتم الاتفاق على إنشاء معبد لتمجيد الميوزات أو ربات العلوم والفنون التسعة بنات سيد آلهة الإغريق زيوس يُطلق عليه الموسيون، وأن تُلحق به مكتبة تضم جميع المعارف المكتوبة الموجودة في هذا العصر.

ولأن هذه الدعوة كانت جديدة وغير مألوفة، فقد أرسل الملك بطلميوس الأول سوتير رسائلَ باسمه إلى كل ممالك الأرض يدعوهم إلى المساهمة بما يمتلكون من مخطوطات نادرة لكبار الكتاب والمؤرخين والعلماء لتأسيس نواة المحتوى العلمي للمكتبة الملكية، وعلى إثر ذلك، ووفقا للكرم اللا محدود الذي عُرف به الملوك البطالمة في الإنفاق على العلم، فقد تُم وضع ميزانية ضخمة تحت تصرف ديمتريوس الفاليري للإنفاق على تلقي هذه الذخائر الفكرية التي كان مقدرًا لها أن تكون نواةً للمكتبة الكبرى. وفي الوقت نفسه، كانت الأوامر الملكية قد صدرت بالشروع في البناء، هذا البناء الذي لا نعرف عنه إلا شذرات متناثرة هنا وهناك في كتابات بعض المؤرخين، والتي نعتمد على خيالنا كثيرًا لمحاولة تصور شكله مكتملا، ولأن المؤسسة ملكية منذ اللحظة الأولى،

وتم إنشاؤها في الحي الملكي المطل على البحر في منطقة القصور الملكية، فإن هذا معناه أنها كانت بناءً ضخمًا فخمًا تنطق جنباته بآيات الجمال والجلال، ومن المؤكد أنه كان يعمل بها العشرات بل والمئات سواء في فترة إنشائها أو بعد ذلك بغرض صيانتها والمحافظة على نظافتها ورونقها وبهاء حدائقها.

وقد جمع ديمتريوس الفاليرى اليوناني نواة مكتبة الإسكندرية، وهو في بلاد اليونان. كما يمكن أن يطلق عليه مؤسس فكرة المكتبة، ولو أن هذا الشرف أو أكثر منه ينبغي عدلاً أن ينسب إلى الملكين الأول والثاني من البطالمة(١). إذ كان بطلميوس الأول (سوتر) هو الذي أمر بتأسيس المكتبة وتنظيمها على نفقته، ثم أكمل ذلك خلفه بطلميوس الثاني (فيلادلفوس). ومن ثم ينبغي أن نقول إن مكتبة الإسكندرية، هي بمثابة إنجاز مشترك لسوتر وفيلادلفوس وديمترويوس.

سر عظمة وشهرة مكتبة الإسكندرية القديمة

ترجع شهرة مكتبة الإسكندرية القديمة لأنها أقدم مكتبة حكومية عامة في العالم القديم وليس لأنها أول مكتبات العالم فمكتبات المعابد الفرعونية كانت معروفة عند قدماء المصريين ولكنها كانت خاصة بالكهنة فقط والبطالمة أنفسهم الذين أسسوها كانوا يعرفون المكتبات جيداً كما ترجع عظمتها أيضا أنها حوت كتب وعلوم الحضارتين الفرعونية

(١) فؤاد أحمد إسماعيل، مكتبة الإسكندرية في ذاكرة صحيفة الأهرام- القاهرة عالم المعلومات والنشر، ٢٠٠٢، ص٣٧.

والإغريقية وبها حدث المزج العلمي والالتقاء الثقافي الفكري بعلوم الشرق وعلوم الغرب فهي نموذج للعولمة الثقافية القديمة التي أنتجت الحضارة الهللينستية حيث تزاوجت الفرعونية والهللينية وترجع عظمتها أيضا من عظمة القائمين عليها حيث فرض على كل عالم يدرس بها أن يدع بها نسخة من مؤلفاته ولأنها أيضا كانت في معقل العلم ومعقل البردي وأدوات الكتابة مصر حيث جمع بها ما كان في مكتبات المعابد المصرية وما حوت من علم مدينه أون وأخيراً وليس آخر تحرر علمائها من تيارات السياسة والدين والجنس والعرق والتفرقة فالعلم فيها كان من أجل البشرية فالعالم الزائر لها أو الدارس بها لا يسأل إلا عن علمه لا عن دينه ولا قوميته (صورة رقم ١).

محتويات المكتبة

وصفها "مصطفي العبادي" بأنها لم تكن مجرد مكتبة، وتعد مكتبة الإسكندرية أعظم مكتبة في العالم إذ احتوت على

١- نصف مليون لفافة بردى.

٢- أكثر من ٧٠٠ ألف كتاب حيث أمر البطالمة أن يهدى كل زائر من العلماء مدينة الإسكندرية نسخة من مؤلفاته.

٣- تحتوى على حوالي نصف مليون مجلد.

وقد ذكر "السيد السيد النشار" في كتابة "تاريخ الكتب والمكتبات في مصر القديمة" فيما يتعلق بمجموعات المكتبة فقد تفاوتت تقديرات المصادر القديمة لعدد الكتب التي كانت تضمها كل من المكتبتين الأم،

والسرابيوم، لكن أقرب هذه التقديرات إلى الحقيقة هو حوالي نصف مليون مجلد.

٤- ولا نغفل أن نذكر أن محتويات مكتبة الإسكندرية من الكتب كانت تغطى جميع المعارف والفنون السائدة في ذلك العصر من فلسفة وطب وفقه ولغة وفلك ورياضيات وطبيعيات وتاريخ وجغرافيا وغيرها. ولم تقتصر على الكتب اليونانية فقط. ولكنها بالإضافة إلى ذلك اشتملت على ترجمات لتراث المصريين القدماء والبابليين والهنود والفينقيين إلى اللغة اليونانية(٧).

٥- كانت المكتبة بالإضافة إلى أنها تأخذ النسخ الأصلية من كل زائر وتعطيه بدلاً منها نسخة مصورة كانت كل سفينة تأتي إلى الميناء يتم تفتيشها ويصادر أي كتاب يعثر عليه فيها، ويؤخذ إلى المكتبة فإذا كانت في حاجة إليه احتفظوا به وكتبوا منه نسخة تقدم إلى صاحب الكتاب مع بعض التعويض المادي.

ولعلنا نستعجب من هذه الأعداد الهائلة من الكتب والبرديات فكانت المكتبة مضطرة إلى تنظيم هذا العدد الضخم من الكتب ومن هنا ننطلق إلى نقطة أخرى هامة وهى تنظيم مجموعات المكتبة الضخمة. (صورة رقم ٢٤)(١).

(١) مصطفى العبادي، مكتبة الإسكندرية القديمة سيرتها ومصيرها، المجلس الأعلى للآثار.

مكونات المكتبة القديمة

تكونت المكتبة القديمة من ثلاث مباني هم

١- المتحف الأصلي في الحي الملكي بالمدينة ويعرف باسم الموسيون Museion ويعني معبد ربات الفنون التسع.

٢- مبنى إضافي كان يستخدم بصفة عامة لتخزين الكتب، وكان هذا المبنى يقع في الميناء.

٣- المكتبة الابنة" وكانت تقع في السيرابيوم، في موقع معبد سيرابيس، إله العبادات الدينية بالإسكندرية. وكان السيرابيوم يقع في الجزء الجنوبي الغربي من المدينة المعروف بالحي الوطني.

إدارة المكتبة

كان منصب رئيس المكتبة منصبا رفيعاً مرموقاً للغاية لأنه عادة ما اقترن بمنصب المعلم الملكي ونرى هذه الظاهرة متكررة في عدد من كبار العلماء مثل زينودوتوس وابوللونيوس واريستارخس، فلا جدال في أن منصب رئيس المكتبة كان من المناصب العليا التي يتم التعين لها بقرار خاص من الملك.

قائمة أمناء المكتبة القديمة

١- ديمتريوس الفاليرى (حوالي ٢٩٤ق.م).

٢- كاليماخوس القوريني.

٣- زينودتوس (٢٨٥-٢٧٠ق.م).

٤- ابوللونيوس الرودسي (٢٧٠-٢٤٥ق.م).

٥- اراتوستنيس (٢٤٥-٢٠٤أو ٢٠١ق.م).

٦- ارستوفانيس (٢٠٤-١٨٩أو ١٨٦ق.م).

٧- ابوللونيوس"المنصف" (eidographos) (١٨٩-١٧٥ق.م).

٨- اريستارخوس (١٧٥-١٤٥ق.م).

٩- كوداس (الرماح) (١٤٥-١١٦ق.م).

يعتبر كاليماخوس من أشهر هؤلاء المكتبيين. لاحظ "كاليماخوس" أن نمو المكتبة أصبح كبيراً جداً إلى الحد الذي أصبح من غير الطبيعي الوصول إلى أي كتاب بسهولة ويسر، حيث بدأت تتوافد على المؤسسة الجديدة أطنان من المخطوطات والبرديات من أركان الأرض الأربعة، فكانت المواجهة العاجزة أمام كل هذه الكنوز المعرفية التي لا يعرف أحد كيف ينظمها لتحقيق الاستفادة المرجوة منها، حتى ظهر شاب مجتهد يعمل في القصر اسمه كاليماخوس من قورينه في ليبيا، وكان لهذا الشاب المتميز إسهام تاريخي لم ينسه له العلماء حتى اليوم، لأنه **صاحب أول نظام للفهرسة**، فهو صاحب السجل أو الـ Pinakes الذي بفضله

استطاع العلماء الاستفادة من ذخائر المكتبة على مدار تاريخها، وتأسس به علم لم يكن موجودًا في الدنيا من قبل وهو: علم المكتبات(١).

فقام "كاليماخوس" بعمليتين متلازمتين:

الأول: انه قسم الأعمال الطويلة إلى أقسام وذلك لإغراض تسهيل عملية تداولها.

الثاني : انه أوجد فهرساً شاملاً لمحتويات المكتبة واستلم المكتبة من بعده تلميذه" أبوللونيوس الرودسي "(٢٤٠ - ٢٣٠ ق.م) ثم "اراتوسثتنيس" (٢٣٠ - ١٩٥ ق.م) وكان عالماً رياضياً وفلكياً وجغرافياً وإخبارياً.

ثم تبعه "أرسطوفان البيزنطي" ولعله أول من أضاف علامات الترقيم للنصوص اليونانية واستعمال الفواصل بين الجمل(١٠).

وفي عهد "بطلميوس التاسع" كان هناك عدد من الأمناء النشطين الذين كانوا يعملون في مكتبة الإسكندرية وهم "أمونيوس" "وزينو"، "ديوكلوس" وقد عملوا تباعاً في الفترة من (١١٦ - ٨٩ ق.م)، وهناك ثلاثة أسماء أخرى ورد ذكرها في بعض المراجع ويرجع أنهم عملوا في مكتبة الإسكندرية كمشرفين عليها في ظل الحكم الروماني وهم:

---

(١) http://knol.google.com

شعبان عبد العزيز خليفة، الكتب والمكتبات في العصور القديمة- القاهرة الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩، ص٢٩٤.

" كايرمون" السكندري (٥٠-٧٠م).

"ديونيسيون" (١٠٠ – ١٢٠ م).

"يوليوس فاسنيوس"(١٢٠ – ١٣٠م).

تجميع الكتب وأنواعها

اشتهر البطالمة برغبة ملحة وسعى دائم وراء اقتناء الكتب لمكتباتهم، وأقدم شاهد على حماسهم في هذا المضمار نجده في رسالة أرستياس من القرن الثاني ق.م حيث ورد "أن كان تحت تصرف ديمتريوس الفاليرى ميزانية ضخمة، من أجل جمع كل ما يمكن من جميع كتب العالم، سواء بالشراء أو النسخ، وقام قدر استطاعته بوضع رغبة الملك موضوع التنفيذ..... وحين سئل ذات يوم كم من الآلاف من الكتب تم تجميعها أجاب أكثر من مائتي ألف، يا صاحب الجلالة، وسوف أبذل قصارى جهدي للحصول على ما بقى، حتى يبلغ المجموع خمسمائة ألف".

وقد بلغ عدد الكتب في المكتبة الخارجية ٤٢٨٠٠ وفي المكتبة الداخلية ٤٠٠٠٠٠ من الكتب المختلطة و٩٠٠٠٠ من الكتب غير المختلطة (ومن المحتمل أن يكون الكتاب المختلط هو الذي يشتمل على أكثر من عمل واحد على عادة القدماء وغير المختلط لعمل واحد فقط).

وسبق أن ذكرنا أن هدف البطالمة أن يجعلوا المكتبة عالمية فلا تقتصر على احتواء التراث الفكري اليوناني فحسب ولكن أيضاً كتابات

جميع الشعوب لتترجم للغة اليونانية آخر الأمر، ويأتي في مقدمة الكتابات غير اليونانية "السجلات المقدسة" المصرية التي استمد منها هيكاتايوس الأبديري مادة كتابة "أخبار مصر" ومانتيون الكاهن المصري الذي كان على علم بلغة اليونان وثقافتهم.

تنظيم الكتب والتسجيل والفهرسة

ولنا أن نتساءل الآن ماذا حدث لأكداس الكتب أو اللفائف البردية التي تجمعت في مكتبات الإسكندرية؟

لابد أنة وجد أسلوب دقيق متقن يخضع هذه الآلاف من الكتب لنظام واضح ييسر على الإدارة حصرها وتتبعها وعلى القراء الوصول إليها والإفادة منها.

ووجدت معلومات قليلة وجزئية ولكنها نافعة في إلقاء شيء من الضوء على ما كان يحدث للكتب بمجرد وصولها إلى أبنية المكتبة ومصدر هذه المعلومات هو الطبيب جالينوس وكانت المعلومات على هذا النحو وجد سجل مستمر بأحدث مقتنيات المكتبة ويقابله بطبيعة الحال فهرست تفصيلي لمساعدة القارئ وإرشاده للكتاب الذي يطلبه، ولكن مجرد وجود بيان بمحتويات المكتبة لم يعد كافياً بعد أن نمت المكتبة بسرعة هائلة.

كما أن قراء وعلماء غير مقيمين بالإسكندرية كانوا في حاجة لمعرفة كنوزها في شتى مجالات المعرفة ليطلبوا نسخاً منها أو ليقصدوا إليها.

وهكذا نشأت الحاجة إلى دليل علمي ونقدي يبين القيمة العلمية للكتب والمؤلفين في شتى المجالات، وما كان انجاز مثل هذا العمل الضخم ممكنا إذا لم يوجد عالم توفرت لة معرفة موسوعية على أساس من الدراسة المنهجية الشاملة مع طاقة من العمل.

ولقد توفرت هذه الصفات النادرة في شخصية كاليماخوس الذي قام بتأليف السجلات ولم يصلنا شيء مباشر عن سجلات كاليماخوس ولكن وصفها كاتبان متأخران في العصور الوسطى من القرنين العاشر والثاني عشر، وقد ورد الوصف الأول في العمل القاموسي سويداس. ويذكر أن "كاليماخوس قام بتأليف السجلات Pinakes عن الرجال المتميزين في كل فرع من فروع المعرفة وما ألفوا من كتب ويقع في مائة وعشرين كتاباً والثاني فقد ورد في نص تزيتزيس بعد أن ورد أعداد الكتب التي بالمكتبتين أضاف أن كاليماخوس بعد أن قام بتحقيق النصوص وضع سجلات الكتب وهذه العبارة الأخيرة تجعل السجلات مجرد كشف بالكتب وهو ما كان موجود بالضرورة في عملية التسجيل ويبدو أن الوصف الأول في مادة سويداس أكثر دلالة على أنه عمل ببليوغرافي قام على أساس من النقد والتقويم قدم فيه كاليماخوس بياناً بالمؤلفين الذين اعتقد هو بتميزهم كلاً في مجال تخصصه العلمي ونظراً

لأن كتاب السجل لم يصلنا منه سوى إشارات عابرة عند الكتاب اللاحقين فليس باستطاعتنا أن نستعيد الخطة العامة للعمل أو التعرف على منهج كاليماخوس في فهرسة كل فرع من فروع المعرفة وكان تقسيمه في السجلات كالآتي:

- بلاغة (خطابة).
- قانون.
- شعر ملاحم.
- تراجيديا .
- كوميديا.
- شعر غنائي.
- تاريخ.
- طب.
- رياضيات.
- علوم طبيعية.
- متنوعات.

وتحت كل موضوع رتبت أسماء المؤلفين أبجدياً، كما يلحق كل مؤلف سيرة مختصرة بحياته وعرض نقدي لمؤلفاته ويبدو أن سجلات كاليماخوس أصبحت نموذج يحتذي في الأعمال اللاحقة من هذا النوع.

علماء المكتبة

لقد ازدهرت الحركة العلمية في الإسكندرية في أحضان المكتبة والمجمع العلمي وتوفرت الشروط الأساسية لقيام حركة علمية سليمة تعتمد على أصول من البحث العلمي في مجالات متعددة وكان العصر مهيأ وقادراً على دفع التجربة العلمية خطوات جديدة عملاقة.

ما من شك أن الجهود السابقة قد بلغت قمماً شاهقة ليس من اليسر تجاوزها وخاصة في الفن وشعر الملاحم والدراما والفلسفة ولكن في مجالات أخرى مثل الدراسات اللغوية والأدبية والعلمية كان الوضع مختلفاً فالدراسات في هذه المجالات لم يمكن ممارستها بكفاءة عالية دون إرساء تقاليد من البحث العلمي المتصل هذا الضرب من البحث العلمي لم يكن تحقيقه إلا في ظل الرعاية التي كفلها للعلماء الملوك الهللينستيون المتنافسون ويبدو بسبب شدة انتشار الإدراك الواعي في ذلك العصر بأهمية الكتب والمكتبات نظر في الماضي القريب إلى الحضارة الهللينستيه على سبيل الاستخفاف باعتبارها حضارة مكتبية ولكن هذه النظرة قد تغيرت الآن وأظهرت الدراسات الحديثة مقدار الأصالة العلمية التي تميز بها كثير من أعمال الرواد في القرنين الثالث والثاني ق.م. ولعله ليس من المبالغة في شيء أن نقول أنه لأول مرة أمكن إرساء قواعد منهج البحث العلمي على أسس راقية في علوم متعددة أدى إلى بلوغ نتائج باهرة في الرياضيات والطبيعة والطب والجغرافيا والفلك وأيضا في تحقيق ونقد النصوص الأدبية فلا جدال أن الثورة الضخمة من الكتب التي توفرت تحت أيدي هؤلاء العلماء كانت أداة لازمة للعمل

الجاد وأي أداة فعالة كانت تلك التي جمعت لأول مرة خبرات اليونان الكلاسيكية مع الشرق الأدنى القديم ولكن الأكثر أهمية وفعالية هو الموقف النقدي الذي اتخذه علماء الإسكندرية الأوائل من تلك الكتب فلم يقبلوا عن ثقة مصداقية أي نص كتابي مهما كان قدره ولم يصدروا أحكامهم النهائية إلا بناءاً على تجربة عملية أو دليل رياضي أو رأي مستمد من نقد الشواهد.

أولاً: علماء متخصصون في النقد الأدبي

مقدمة عن النقد الأدبي

إذا نظرنا إلى أجيال العلماء المتلاحقين سواء في الإسكندرية أو في مراكز المعرفة الأخرى في العصر الهلينستي وجدّناهم كثيراً ما يقعون تحت تأثير المدارس الفلسفية الكبرى آنذاك وهى أكاديمية أفلاطون، مشائية أرسطو، رواقية زينون. أو مادية أبيقور ونحوها ومع ذلك فإن نمو الحركة العلمية في الإسكندرية يكشف عن درجة عالية من الشخصية المستقلة فإذا كان الهدف الأسمى في الفلسفة عادة هو الوصول إلى قواعد عامة أو قوانين كلية، فإن الهدف الأساسي في البحث العلمي هو دراسة وفهم المادة موضوع البحث فهما صحيحا سواء انتهت هذه الدراسة إلى قاعدة عامة أو إلى نقص قاعدة عامة.

ويمكن أن نضرب مثالاً واضحاً على هذا الاختلاف من مجال النقد الأدبي فجهود أرسطو بطبيعة الحال فريدة في هذا المجال وكتاب الشعر له قيمة باقية فبعد عرض شامل معمق للتراث الأدبي اليوناني

صاغ أرسطو نتائجه على أنها قواعد ملزمة ويجب انتهاجها في أنماط الأدب المختلفة في مجال الملحمة والتراجيديا والكوميديا.

أما في الإسكندرية فنجد أن لهم نهجاً وهدفاً مختلفين تماماً كان اهتمامهم الأول هو المحافظة والفهم الصحيح للأعمال التي بقيت من الأجيال السابقة.

ومن أشهر العلماء في هذا المجال:

١- أراتوسثنيس القوريني

هو أكثر علماء القرن الثالث تميزاً فقد جمع هذا العالم الجليل بين العلم والأدب في انسجام رائع وبارع، فقد كان ثالث مدير لمكتبة الإسكندرية القديمة، كما كان معلمَ ولي عهد الملك بطلميوس الثالث يوارجتيس. وفي فترة ولايته حصل بطلميوس الثالث على النسخة الأثينية الرسمية لأعمال التراجيديين الثلاثة لمكتبة الإسكندرية، ولقد استحق الخلود بفضل عدد الانجازات العلمية في مجالات متعددة متباينة متعددة. وفي الواقع إن تعدد مهاراته وتنوع قدراته لتعيد للذاكرة كبار رواد الحركة الإنسانية في مطلع النهضة الأوربية، إذ اشتمل نتاجه العقلي الشعر والفلسفة والنقد الأدبي والجغرافيا والفلك والرياضيات والتأريخ العلمي وغيرها. وبدلاً من أن يتخذ لنفسه صفة "الكاتب" لقباً له فضل أن يوصف بكلمة فيلولوجى وهو اصطلاح أطلق على الأفراد الذين اتسعت اهتماماتهم الفكرية فشملت فروعاً متعددة من المعرفة.

وهو أول من كتب تاريخ الإغريق مستنداً إلى الترتيب التاريخي للأحداث ومنقحاً التاريخ من الأساطير فيما عُرف باسم الكرونولوجيا (مراعاة الترتيب الزمني للأحداث)، وهو أول من رسم خريطة الأرض على كرة وأول من أثبت كرويتها بتجربة عملية لا تحتمل الشك وأول من أكد إمكانية الوصول إلى الهند من أيبيريا، وهو أول عالم في تاريخ الإنسانية ينجح في قياس محيط الكرة الأرضية بهامش خطأ لا يتجاوز ١% عن أحدث القياسات، وهو أحد علماء الفلك المعدودين في تاريخ المكتبة القديمة.

كما أنه كان عالماً في الرياضيات فهو صاحب ما يسمى "غربال إيراتوستنيس" للتعرف على الأرقام الأولية (التي لا تقبل القسمة إلا على نفسها وعلى رقم ١) والمعروف حتى الآن، كما كانت له إسهامات أدبية ونقدية وشعرية، وكنتيجة لغزارة علمه كان يلقّب بالمعلم "بيتا"، وهو الحرف الثاني في الحروف الهجائية اليونانية والذي يمدحه بوصفه يحتل المركز الثاني في كل العلوم.

٢- ارستوفانيس من بيزنطة

هو الشخصية الكبرى الثانية في مجال النقد الأدبي بعد اراتوستنيس القوريني.

ولا يختلف أريستوفانس البيزنطي عن سابقه في مكانته العلمية، فقد كان المدير الرابع للمكتبة الملكية، وكان يتميز بمعرفة موسوعية، كما أنه كان على دراية متعمقة بمحتويات المكتبة، حتى أنه كان يقوم بتحكيم

المنافسات بين الشعراء متبيناً الأسطر المستعارة المتضمنة في القصائد المتنافسة وذلك مع تحديد مواقعها في الأعمال الأصلية لكاتبيها معتمدًا على ذاكرته الحديدية. وكانت إسهاماته النقدية مرجعًا رئيسيًّا لكل الدراسات الأدبية التي جاءت بعده، ويكفي أن نقول إنه قام منفردًا بإنجاز تحقيق كامل لنصوص الملاحم والشعر الغنائي والشعر التمثيلي في العصر الكلاسيكي متبعًا منهجية علمية أضحت نموذجًا يُحتذى لكل خلفائه.

كما قام أريستوفانس بإنجاز قاموس فائق الأهمية وهو "معجم الألفاظ" الذي قام فيه بعمل فذ في شرح الصيغة الصحيحة والمعنى الصحيح لبعض الألفاظ اليونانية في عصر معين ولهجة معينة، وهو عمل كان له الفضل الأعظم في تيسير عمل محققي التراث الأدبي الذي جاءوا بعده، ويُنسب إلى أريستوفانس الفضل في ابتكار علامات الوقف.

لم تقتصر نتائج جهوده الضخمة في حقل النقد الأدبي والدراسات المتصلة به (اللغة، تحقيق النصوص، تراث الماضي) على إرساء البحوث الكلاسيكية على أسس ثابتة فحسب ولكن أيضاً نموذجاً يحاكى دون أدنى تصرف من بعدة. وتمثل بردية "ترانيم أوتسابيح" بنداروس مثالا رائعاً للمنهج الذي استخدمه أرستوفانيس في التحقيق حتى أن أخطاءة حافظ عليها خلفاؤه بأمانة.

ورغم أن أريستوفانس لم يكن له ميول الفلسفية إلا أن ظاهرتين في كتاباته تكشف عن مؤثرات مشائية مباشرة

أولاً: طبق في مجال النقد الأدبي نظرية أرسطو بأن الأدب التمثيلي محاكاة للحياة.

ثانيا: ما اصطلح عل تسميته مقدمات (hypotheseis) وهى التي قدم بها تحقيقاته للأعمال التراجيدية والكوميدية.

٣- أرستارخوس من ساموطراقيا

وبعد أريستوفانس البيزنطي يأتي أريستارخوس الساموطراقي الذي شغل منصب المدير السادس للمكتبة الكبرى، وكان أيضًا معلمًا لأمراء الأسرة الملكية، وقد كتب ثمانمائة مؤلَّف في شرح كتب القدماء، وهو أول من كتب شرحًا لمؤلَّفٍ بالنثر، وقد شملت شروحه الأعمال الكلاسيكية اليونانية كلها، وعلى رأسها أعمال هوميروس مما أكسبه مع الوقت لقب "الهومري". ويجب أن نذكر في هذا السياق أيضًا العالم ديونيسوس ثراكس السكندري الذي وضع أسس علم اللغويات، وهو الذي ألف كتابًا عن قواعد النحو والصرف في اللغة اليونانية.

أشتهر باعتباره معلما عظيما وعالما متميزا أيضاً. وتظهر لنا سيرته في القاموس سويداس أنة كمعلم كان له أربعون تلميذاً وكعالم يقال أنه كتب ثمانمائة مؤلف في شرح كتب القدماء، ولاشك أن أعظم أعماله العلمية كان في مجال الدراسات الهومرية فقد أستحق لقب "الهومرى" عن جدارة فكان هدفه الرئيسي هو اكتشاف لغة هوميروس ومن أجل شرح الكلمات والمعلومات قام بجمع النماذج المتماثلة في الإلياذة والأوديسة.

ثانياً: علماء متخصصون في الطب

إن أهم ما يميز الإسكندرية عن غيرها من مراكز تعليم الطب هو أن الرعاية البطلمية شجعت بعض الأطباء البارزين على إشباع ميولهم للبحث الأكاديمي.

ومن مظاهر التغير التي شهدتها مهنة الطب هي أنه في العالم اليوناني قبل الإسكندرية كان جميع من يشتغل بالطب ينسبون إلى مدرسة واحدة ونظام تعليمي واحد ترجع أصوله إلى أبقراط كما وحد اسم شملهم جميعا وهو اسكليبيادس (وجمعها Asclepiadae) بمعنى أنهم أبناء أو سلالة اسكليبيوس الأب الروحي لفن الشفاء.

وفي العصر الهللينستى نجد أن هذه التسمية تختفي. حيث ظهرت مدارس طبية متعددة أو كما كانت تسمى "بيوت" وتزعم حركة الطب الجديدة اثنان من الأساتذة وهم

١- أراسستراتوس القوصي

يُنسب إليه وضع أسس علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجيا)، كما إنه قام بتقسيم الأعصاب إلى نوعين: أعصاب مختصة بالحركة وأخرى مختصة بالإحساس، كما وصف لسان المزمار وصمامات القلب وصفاً دقيقاً، وسمى إحداها "ثلاثي الشرفات" أو Tricuspid وهو الاسم المعروفة به حتى الآن.

٢- هيروفيلوس الخلقيدوني

ويدين علم الطب لهيروفيلوس على وجه الخصوص بنقطة تحول كبيرة ومهمة؛ إذ كان الطب قبله يعتمد على ما تركه أبقراط من تراث علمي يعتمد بالأساس على كمٍّ ضخم من الملاحظات لجسم الإنسان وأوصاف الأمراض المختلفة.

اعتمد علمه على المعرفة الطبية المباشرة واهتم بدقة المصطلحات، ولتحقيق هذا الأمر فقد اعتمد عمله الرائد على ممارسة تشريح جسم الإنسان، فهو يعد مؤسس علم التشريح، كما حقق هيروفيلوس إنجازًا علميًّا خالداً في علم الأعصاب ووظيفة العقل، لأنه نتيجة لقيامه بتشريح الجهاز العصبي، استطاع أن يثبت بشكل نهائي أن العقل - وليس القلب كما كان شائعاً - هو مركز التفكير، وقد عارض بذلك ما كان يقوله أرسطو وغيره من الفلاسفة والعلماء.

أفادت الاصطلاحات الطبية من أبحاث هيروفيلوس العلمية. فلأول مرة أمكن تحديد كثير من أعضاء جسم الإنسان تحديدا دقيقا حتى أن أجزاءها وقطاعاتها أصبحت لها اصطلاحاتها الخاصة. وإلا زالت بعض هذه المصطلحات في صيغاتها اللاتينية مستخدمة حتى الآن مثل الأمعاء الدقيقة (الإثنى عشر)، إلمخ، المخيخ وغيرها.

المدرسة التجريبية في الطب

وبعض تلاميذ هيروفيلوس أسسوا مدارس مستقلة خاصة بهم وأحد هؤلاء كان الطبيب كاليماخوس الذي وصف بأنه من بيت هيروفيلوس وقد بقيت مدرسته من بعدة بل ونافست مدرسة أستاذه حسب عبارة بوليبيوس الذي زار الإسكندرية في منتصف القرن الثاني ق.م وكان يقتسم مهنة الطب مدرستان الهيروفيليون والكاليماخيون.

ولكن هناك مدرسة أخرى أكثر شهرة وأكثر أهمية أسسها أيضاً احد تلاميذه وهو فيلينوس من جزيرة قوص ونقصد بها المدرسة التجريبية في الطب التي بدأت منذ البداية منشقة عن الهيروفيليين وخلفه في المدرسة مواطن من الإسكندرية يسمى سرابيون ولعب دورا كبيرا في تطويرها مما جعل أحد الكتاب المتأخرين يعتبره مؤسسها وفي الواقع كان الفارق بين المدرستين ملحوظا فبينما وجه الهيروفيليون اهتمامهم الأكبر إلى التشريح ووظائف الأعضاء

ركز التجريبيون اهتمامهم على نظرية العلاج وبعبارة أخرى أهملوا التشريح ووظائف الأعضاء. واعتقدوا أن المرض يجب علاجه بالتجربة ومن أجل تحقيق هذه الغاية طوروا نظرية طبية خاصة بهم تعتمد على التجربة بمعنى المعرفة المباشرة لظروف كل حالة وأساليب العلاج السابقة في الحالات الفردية.

هيراقليدس من تارنتوم

أستطاع التغلب على الخلاف بين المدرستين في القرن الأول ق.م، وهو أهم التجريبيين في تاريخ المدرسة بأسرها فقد تجمع في شخصه أفضل ما في المدرستين فهو من ناحية مارس التشريح وطور أساليب الجراحة ومن ناحية أخرى أحتفظ أيضاً بالمنهج التجريبي للعلاج.

من بين مؤلفاته كتاباً في العقاقير وحوار حول الأغذية وتاريخاً للمدرسة التجريبية.

وقد كان تقدم علوم الطب في الإسكندرية السبب الرئيسي لاجتذاب جالينوس البرجامي في القرن الثاني الميلادي للدراسة بها، وقد تأثر الإنتاج العلمي الوفير لجالينوس بكل ما درسه وعرفه في الإسكندرية، وله الفضل في أن نقل إلينا تفاصيل التقدم الطبي في المدينة، وتاريخيًّا، يعتبر جالينوس آخر الأطباء الكبار في العالم القديم. وكان تأثر جالينوس بعلوم الطب في الإسكندرية كبيراً جداً حتى أن خلد في فيض كتاباته كثيراً مما نعرفه اليوم في تاريخ الطب في الإسكندرية.

ثالثاً: علماء متخصصون في مجال الرياضيات والهندسة

١ – إقليدس

في كتابه الخالد "العناصر" أسس علم الرياضة والهندسة والمنطق الرياضي، وقد أهدى كتابه هذا إلى الملك بطلميوس الأول سوتير، ويبدو أن الملك – على الرغم من ثقافته – قد واجه بعض الصعوبات في متابعة التفاصيل التي ذكرها إقليدس في كتابه، فطلب منه أن يُبسّط له هذا العلم الذي رآه معقداً بعض الشيء، لكن يُروى أن العالم الكبير قد رد على الملك قائلاً: "مولاي .. لا يوجد طريق ملكي لتعلم الهندسة!". وقد كانت الهندسة الإقليديه هي الأساس الذي أقام عليه إيراتوسثنيس القوريني افتراضه الرياضي لقياس محيط الأرض.

٢ – أرشيميدس السيراكوزي

وقد حقق أرشيميدس السيراكيوزي عدة إنجازات تاريخية خالدة في الفيزياء والرياضيات، فهو مكتشف قانون الطفو وهو صاحب المقولة الشهيرة "وجدتها... وجدتها"، وهو واضع أسس علم التفاضل، كما وضع قانون العلاقة بين الكرة والأسطوانة المحيطة بها وقاعدة قياس مساحة سطح الكرة، وهو مبتكر الروافع، ومخترع الطنبور الذي لا يزال يُعتمد عليه في الكثير من المناطق الريفية حتى اليوم.

٣- كتيسيبيوس

ويظهر في القائمة الطويلة لعلماء المكتبة القديمة كتيسيبيوس مصمم الساعة المائية، وهيرون مخترع آلات إطفاء الحرائق وآلات تعمل بالوقود وأخرى تعمل بالبخار.

٤- أبوللونيوس البرجامي

أُطلق عليه "المهندس العظيم" والذي ألف كتابًا خالدًا عن المخروطات وأطلق مسميات علمية على أجزائها مثل القطع المتكافئ والقطع الناقص والقطع الزائد والتي مازلنا نستخدمها جميعًا حتى اليوم.

رابعاً: علماء متخصصون في مجال الفلك

وفي علم الفلك، كان أول من قال إن الأرض كروية وإنها تدور حول الشمس وليس العكس هو أريستارخوس الساموسي (وهو عالم آخر غير أريستارخوس الساموطراقي)، وعلى الرغم من المعارضة الشديدة التي واجهها في عصره وفي العصور التي تليه والتي آمن فيها جميع العلماء يقيناً بمركزية الأرض ودوران الشمس حولها، فقد أثبت الزمان بعد أكثر من ألف وخمسمائة عام صحة ما ذكره أريستارخوس الساموسي وذلك على يد العالم كوبرنيكوس.

كما كان أريستارخوس أول من قال بأن القمر يستمد ضوءه من الشمس، وعلى الرغم من الأخطاء العلمية الكثيرة في كتابه، فقد تمكن العالم الفلكي والجغرافي الكبير الصعيدي الأصل كلوديوس بطلميوس من نقش اسمه في سجل الخالدين بكتابه الأشهر "المِجَسطيّ" الذي ظل يُتداول

ويُترجَم لمئات السنين بعده على الرغم من ارتكازه على الفكرة الخاطئة لمركزية الأرض ودوران الشمس حولها.

خامساً: علماء التدوين التاريخي

وعند الحديث عن التاريخ يتبادر إلى الذهن على الفور اسم مانيتون العالم والكاهن المصري السمنودي الأصل الذي انضم إلى علماء الموسيون في مطلع القرن الثالث ق. م.، والذي تم تكليفه بجمع وتدوين تاريخ الأسرات الفرعونية الحاكمة في مصر منذ عهد الملك مينا موحد القطرين، وقد نجح في ذلك بالفعل مستعيناً بلا شك بكنوز المعرفة في المكتبة، ولا يزال تقسيم التاريخ المصري إلى إحدى وثلاثين أسرة فرعونية حاكمة الذي وضعه مانيتون معمولا به حتى يومنا هذا.

لعلّ أهم ما يلفت النظر في هذه القائمة الوافية من أسماء العلماء والأدباء أنهم متعددو الجنسيات، فهم من مصر وبرقه وسيراكوز وساموس وساموطراق وبرجامه وخلقيدونية وقوص وبيزنطة وقورينة وإفسوس ورودس وغيرها، لقد كان المجمع العلمي بالإسكندرية مجمعًا عالميًّا بحق، ذابت فيه الفوارق بين الجنسيات، واتفق الجميع فيه على هدف واحد وهو: تعلُّم العلم والمساهمة فيه[١].

(١) http://www.ahewar.org

سر نهاية مكتبة الإسكندرية القديمة

بعد أن ظلت المكتبة منهلاً عذباً يرتوي منة العلماء والمفكرين في العصور القديمة وما لبث أن تلاحقت عليها الكوراث والمصائب التي أدت لتدميرها.

وقد شغلت مسألة اندثار هذه المؤسسة العظيمة أذهان الكثير من المؤرخين والعلماء، وتراشقت فرق كثيرة الاتهامات حول من أحرق ومن دمر، ومنذ بداية القرن الأول قبل الميلاد بدأت البلاد في الانحدار من سيئ إلى أسوء وأصبحت الثروة معولا للهدم والتخريب خاصة بعد الملوك البطالمة المتأخرين من خلال حروب مدمرة أنهكت البلاد اقتصادياً مما كان له أثره المباشر على الحركة العلمية والفكرية في الإسكندرية فتدهور الوضع وهاجر العلماء إلى أثينا ورودس وأهملت المكتبة وتوقف تزويدها بالكتب، والأكثر من ذلك أصبح يقوم على أمرها عسكريون وليس مفكرون(١).

الكوارث التي أدت إلى تدمير مكتبة الإسكندرية

١-في عهد بطلميوس الثامن

تعرضت المكتبة والموسيون إلى كارثة عظمى عندما أظهر أهل الإسكندرية عدم رضائهم عن تصرفات هذا الملك لإهماله شئون البلاد فترك جنوده يعيثون في الأرض فساداً فقتلوا الشعب واضطهدوا العلماء

---

(١) مصطفي العبادى، تاريخ الإسكندرية القديمة.

وشتتوا شملهم، وقد أثر ذلك بالسلب على المكتبة والحياة العلمية بشكل كبير.

٢- في عام ٤٨ ق.م

عندما حضر يوليوس قيصر إلى الإسكندرية متعقباً القائد بومبيوس في الإسكندرية فوجد قيصر حرباً أهلية أخرى بين الملكة كليوباترا وأخيها الملك بطلميوس الرابع عشر وحين اتخذ قيصر جانب كليوباترا تورط في الحرب القائمة وأعلن عليه المصريون الحرب بقيادة أخيلاوس، وعندما حاصره القائد أخيلاوس البطلمي فاضطر قيصر إلى حرق السفن في الميناء حتى لا يصل القائد إليها فاحترق الميناء وجزء فقط من المكتبة عن غير تعمد.

وتعاقبت الأحداث بعد ذلك على مدينة الإسكندرية ففي عام ٢٥٦م تعرضت لنوع آخر من التدمير ولكنه في هذه المرة كان شديداً وخاصة في الحي الملكي حيث تقع المكتبة وبعد عشر سنوات كانت هناك موجة أخرى من الاضطهاد والتدمير على يد الإمبراطور "اوريليانوس" أصابت الحي الملكي بتدمير شديد لدرجة أن علماء المتحف فروا إلى خارجه ولجأوا إلى معبد السرابيوم، ثم تلا ذلك الاضطهاد الأكبر ضد المسيحيين على يد الإمبراطور "دقلديانوس" سنة ٢٨٤ حيث قتل الناس ودمر جانباً من المدينة وأمر بإحراق جميع الكتب التي أعمل فيها النار دون شفقة.

أراء بعض المؤرخين حول المرتكب الحقيقي لحريق المكتبة

الرأي الأول

ينسب حرق المكتبة الأم "البروكيون" للقائد يوليوس قيصر عندما حاصره القائد أخيلاؤس البطلمي فاضطر القيصر إلى حرق السفن في الميناء حتى لا يصل القائد إليها فاحترق الميناء وجزء فقط من المكتبة عن غير تعمد ويؤيد هذا الرأي المؤرخ بلوتارخوس وإن كان أحد المؤرخين يّدعى أن المدينة لم يمسها النار لأنها مبنية من الرخام لكن مؤرخاً آخر وهو ديوكاسيوس يقول "امتدت النيران إلى ما وراء المراسي بالميناء فقضت على بيادر القمح ومخازن الكتب كثيرة العدد عظيمة القيمة" فالبعض يرى أن تلك الكتب هي عبارة عن ورق بردى خام موجود في مخازن الميناء لإعداده للتصدير أو أنها مخازن كتب ملحقة بالمكتبة موجودة في الميناء فكثير من الدراسات تشير إلى أن المكتبة كانت بعيدة نسبياً عن البحر في حي البروكيون كما أن القيصر وجيشه كانوا محاصرين في الحي فكيف ستصل النيران إلى المكتبة دون أن تمس الجنود بأذى مما دعا بعض الدارسين إلى الاعتقاد أن الملكة كليوباترا قد ُبالغت في موضوع الحريق حتى تستولي على مكتبة برجامه المنافسة لمكتبة الإسكندرية كتعويض لها وهذا ما فعله لها القائد مارك أنطونيوس الذي حمل لها تلك المكتبة بالكامل.

الرأي الثاني

يظن بعض الدارسين أن المسيحيين المتشددين وعلى رأسهم البابا ثيؤفيلوس الـــ٢٣ هو المسئول عن حرق مكتبة السرابيوم الملحقة بالمعبد عام٣٩١م بعد أن صرح له الملك ثيؤدوسيوس الكبير بهدم المعابد الوثنية في الإسكندرية حتى أن المسيحيين المتشددين تحولوا إلى منتقمين فصدرت الأوامر بحرق المكتبة بدعوى أنها فكر وثنى ولكن هناك ملاحظات كثيرة على هذا الرأي:

- **أولاً:** لقد أقنع البطريرك الإمبراطور ثيودوسيوس الكبير أن الوثنيين يقدمون ذبائح بشرية في معابدهم فاستصدر منه أمراً بهدم المعابد التي يثبت أنها تفعل ذلك فبدأ بمعبد باخوس إله الخمر ثم معبد السيرابيوم ولكن لم يكن في المرسوم ما يشير إلى حرق أو هدم المكتبة.
- **ثانياً:** هذا البطريرك أثار الكثير من المشاكل مع البابا يوحنا ذهبي الفم أسقف القسطنطينية وكان سبباً مباشراً لنفيه ظلماً مما أثار استياء الكثير من الأساقفة والمؤرخين الذين وصفوه بكلمات لاذعة فإذا كان هذا البابا هو المسئول عن حرق المكتبة فإن أول من سيكتب عن ذلك هم مؤرخو عصره ولكن هذا لم يحدث فلم يوجد مؤرخ واحد ينسب حرق أو هدم المكتبة للأقباط وكل من ذكروا حادثة هدم معبد السيرابيوم لم يذكروا شيئاً عن المكتبة.

- **ثالثاً:** المؤرخ أفطونيوس جاء في القرن الرابع ووصف المكتبة ولكنه لم يذكر شيئاً عن المعبد مما جعل البعض يظن أنه ربما يكون وصفها بعد حرق المعبد "هذا احتمال ضعيف ".
- **رابعاً:** المؤرخ سقراط وصف هدم المعبد وتحدث عن صهر التماثيل المعدنية التي صنعت منها أواني المذبح حتى أن بعض الدارسين يرجحون ربما أن المكتبة احترقت من ألسنة النار عن غير عمد ولكن ذلك المؤرخ كغيره لم يذكر شيئا عن المكتبة.
- **خامساً:** المؤرخ روفينوس يصف هدم المعبد وحرقه ولكنه يؤكد أن الأبنية الخارجية لم يمسها ضرر.
- **سادساً:** حنا مسكوس وصفرونيوس من الباحثين الذين قدموا إلى الإسكندرية في القرن الخامس للدراسة تحدثاً عن مكتبات الإسكندرية وذكرا أنها منار للعلم ولكنهما لم يذكرا شيئاً عن مكتبة عامة مما دعا بعض الدارسين أن يرجحوا أن المكتبة نقلت من موضعها قبل حادثة هدم المعبد بسنين(١).

الرأي الثالث

يقول أن المكتبة أحرقها القائد عمرو بن العاص بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب والقصة تقول أن أحد العلماء ويدعى يوحنا فيلوبينوس يلقبه العرب بـــ "يحيى النحوي" طلب من عمرو أن يستفيد من الكتب

---

(١) http://informatics.gov.

الموجودة في مخازن الروم فأرسل عمرو إلى الخليفة يخبره عن المكتبة فرد عليه الخليفة "أما بخصوص الكتب التي حدثتني عنها فإن كان فيها ما يوافق كتاب الله ففي كتاب الله غنى عنها أما إن كان فيها ما يخالف كتاب الله فتقدم لحرقها" فقام عمرو بن العاص بتوزيع لفافات البردي على٤٠٠٠ من حمامات الإسكندرية لتسخن بها المياه واستمر ذلك ستة أشهر لكثرتها. وهنا انقسم الدارسون إلى مؤيد ومعارض:

أما من يعارض فالأسباب الآتية

- يدعو الدين الإسلامي للعلم واحترام العلماء وهناك آيات قرآنية تؤكد ذلك وبعض الخلفاء كانوا يشجعون على العلم ويرصدون الهدايا لمن يأتي بشيء جديد.
- كان الخليفة عمر بن الخطاب مشجعاً على العلوم الدينية وعلوم اللغة والمعرفة بوجه عام.
- لم يتحدث الرحالة الذين زاروا الإسكندرية قبل الإسلام عن مكتبة عامة ولو كانت موجودة لذكروها ووصفوها.
- ذكر تلك القصة أول مؤرخ بعد مرور أكثر من خمسة قرون من دخول ابن العاص للإسكندرية (تلك الرواية غير موجودة في تاريخ حنا النقيوسى وابن الحكم والبلاذري والطبري والمسعودي والكندي وأبى صالح).
- ربما لم يكن يوحنا فيلبينوس المذكور في الرواية حياً في ذلك الوقت حيث أنه لو كان حياً يكون قد تجاوز عمره الـــ ١٢٠عاماً.

- يتساءل البعض مهما يكن من حجم الكتب المحترقة فهل تحتاج هذا الكم من الحمامات والوقت مما يشكك في الرواية.

- وكتب "عزت السعدني" في تحقيق السبت (٢٠٠٠/٣/٤) عن حريق مكتبة الإسكندرية أن الفاعل الذي أحرق الأرض هم رجال أسطول يوليوس قيصر الذي قذف نيرانه على كل شيء في الإسكندرية فكان نصيب مكتبة الإسكندرية قذائف أحرقتها ودمرتها وسوتها بالأرض وأحرقت معها أعظم كتب جئ بها من كل شعوب الأرض. ولم يكن عمرو بن العاص الفاتح العربي الذي جاء بالإسلام إلى مصر قبل نحو أربعة عشر قرناً من الزمان هو الذي أحرقها كما يحاول بعض المؤرخين الحاقدين على الإسلام أن يلحقوا به وبجنده سبب حرق مكتبة الإسكندرية.

- وقد اثبت العالمان "**أحمد محمد المنوفي**"، "**مصطفي العبادي**" في هذا المجال أن مكتبة الإسكندرية لم يكن لها وجود على الإطلاق عند الفتح الإسلامي. مما يدحض القول بأن العرب أحرقوا المكتبة. حيث أن مكتبة الإسكندرية تعرضت للتدمير في عهدها الأول بالحريق الذي أشعلة يوليوس قيصر.

أما من يؤيد تلك الرواية للأسباب الآتية

- من تحدث عن تلك الرواية هم من المؤرخون المسلمون عبد اللطيف البغدادي وابن القفطي وأخذها عنهم أبو الفرج ابن العبري

والمؤرخون الغربيون كما أن ابن النديم (من القرن العاشر الميلادي) في كتابه "الفهرست " يذكر أن يوحنا فيلبينوس كان موجوداً أيام دخول العرب للإسكندرية وكان مقرباً من عمرو.

- المسلمون فعلوا نفس الشيء بمكتبات فارس ونفس النص قد سبق أن أرسله الخليفة عمر إلى القائد سعد بن أبى وقاص الذي أمر بإلقاء كتب الفرس في النار والماء.

- يتهم البعض العرب أن الهدم والتخريب لأي حضارة أخرى هو مبدأ عام عندهم مثلما جاء في مقدمة ابن خلدون أن العربي لا يطيق أي حضارة مزدهرة إلا ويخربها.

- أن الخليفة عمر بن الخطاب لم ينظر إلى المكتبة على أنها محراب العلم بل نظر إليها على أنها معقل للتثليث والعبادة الوثنية فخشي على افتتان المسلمين في دينهم. فهو الذي عزل خالد بن الوليد عندما وجد الناس يبجلونه وهو الذي قطع شجرة بيعة الرضوان عندما أخذ المسلمون في التبرك بها وهو الذي أشار على نبي الإسلام بحجاب أمهات المسلمين وفي ذات مرة قام بنفي أحد الأشخاص ذو الملامح الجميلة إلى البصرة عندما سمع إحدى الفتيات تتحدث عنه بإعجاب.

ولا نعلم من هو المتهم الحقيقي في حرق مكتبة الإسكندرية ولكننا نستطيع أن نستنتج أن المكتبة احترقت على يد كل من أو إما على يد واحد من:

١- يوليوس قيصر ٤٧ ق.م.

٢- أوريليانوس ٢٧٣ م.

٣- ثيوفيلوس ٣٩١ م.

٤- عمرو بن العاص ٦٤٢م.

ولكن الأكيد أن مكتبة الإسكندرية أحرقت في عهد يوليوس قيصر سنة ٤٧ ق.م ثم توالت عليها النكبات أثناء فترة الاضطهاد والاضطرابات التي عمت الإسكندرية حتى قضى عليها نهائيا في عهد الإمبراطور ثيودوسيوس الأول في أواخر القرن الرابع الميلادي وأن دعوى إحراق مكتبة على يد عمرو بن العاص بأمر الخليفة الراشد عمر بن الخطاب دعوى باطلة ومحض افتراء[١].

(١) مصطفي العبادي، تاريخ الإسكندرية القديمة.

مكتبة الإسكندرية الحديثة

فكرة إحياء المكتبة

كان أول من فكر في أحياء هذا المشروع هو الدكتور مصطفي العبادي حيث نبع تفكيره في هذا المشروع من اهتمامه بتاريخ الإسكندرية القديمة ولاسيما مكتبتها القديمة وقضية مصيرها فقد ألقى محاضرات عديدة في هذا الموضوع كان من أهمها المحاضرة التي كانت عام ١٩٧٢م حين دعاه رئيس جامعة الإسكندرية آنذاك الدكتور لطفي دويدار لكي يتحدث إلى نادي أعضاء هيئة التدريس بالجامعة في موضوع مكتبة الإسكندرية القديمة ومظهر الأهمية في تلك المحاضرة أنها كانت موجهة إلى الجامعة التي ينسب هو إليها وكان يخاطب جموع هيئة التدريس من جميع الكليات والتخصصات ولأنه عاصر بناء الجامعة عام ١٩٤٢م منتصف الحرب العالمية الثانية ولم تسمح الدولة وقتها ببناء منشآت خاصة بكلياتها المختلفة، وبعد انتهاء الحرب عام ١٩٤٥م وحين شرعت الدولة في بناء منشات جديدة لكليات الجامعة المختلفة على مدى ثلاثين عام بعد نهاية الحرب لم يتحقق إنشاء بناء خاص لمكتبة الجامعة.

وكان هذا الموضوع يؤرق الدكتور العبادي ويؤرق آخرون من أساتذة الجامعة لأنهم يشعروا بالقصور والعجز من إمكانية متابعة البحث العلمي بمستوى أكاديمي لائق بسبب عدم وجود مكتبة مناسبة بالجامعة قادرة على أن تلبى متطلبات البحث العلمي الحديث.

وهذا بالإضافة إلى الظروف التي مرت بها الدولة على مدى ثلاثة عقود بعد نهاية الحرب العالمية في ١٩٤٥م فتحولت مصر إلى حالة متصلة من الحروب و خطرها واضطرت في الدخول في أربعة حروب مع إسرائيل (١٩٤٨، ١٩٥٦، ١٩٧٣، ١٩٦٧) وعانت الدولة من جراء ذلك معاناة بالغة وخضعت بصورة مستمرة لما عرف بسياسة التقشف وضعف الإنفاق في سبيل المجهود الحربي وكان أول ما انضغط علية من أبواب الإنفاق على مستوى الجامعات في مصر وهو وقف استيراد الكتب الأجنبية ووقف الاشتراك في الدوريات العلمية العالمية وكانت تلك الإجراءات وراء توقف الحركة العلمية في مصر.

وكانت تلك الظروف أثناء الدعوة التي قدمت له من قبل رئيس الجامعة لطفي دويدار لإلقاء محاضرة عن مكتبة الإسكندرية القديمة فرأى الدكتور العبادي أنها مناسبة تصلح للتعريف بمجد الإسكندرية العلمي القديم الذي أقترن بوجود مكتبتها العظمى وإمكانات البحث العلمي الأخرى ومقارنة ذلك بالوضع الراهن للجامعة الحديثة التي لا تملك منشأة خاصة جديرة باسم مكتبة الجامعة، وأنه لا سبيل أمام الجامعة كي تساير الحركة العلمية العالمية إلا إذا اقتدينا بالنموذج القديم والتجربة الفذة التي مارستها الإسكندرية القديمة، وهى أن تسعى الجامعة إلى ابتناء صرح عظيم يضم مكتبة عالمية قادرة على تلبية متطلبات البحث العلمي بالمقاييس العلمية المعاصرة وما من شك أن هذا المشروع أو بالأحرى الحلم يتطلب أموالاً طائلة لا تستطيع الدولة توفيرها مهما صدقت النيات

لذا دعى مصطفي العبادي أن تستعين الجامعة باسم تراث الإسكندرية القديم الذي نهلت من معينة الإنسانية جمعاء وان نخاطب الرأي العام المثقف في العالم ليتعاون مع جامعة الإسكندرية لأحياء مكتبة الإسكندرية القديمة.

وفي ظل الظروف العامة السابقة بالنسبة لظروف الدولة المادية بسبب الحروب لم يكن غريباً أن صادفت تلك الدعوة هوى في نفوس كثيراً من أسرة الجامعة وخاصة بين كبار المسؤلين فيها وعلى رأسهم لطفي دويدار رئيس الجامعة الذي كان يبذل كل طاقته وجهده لرفعة شأن الجامعة وتحريك مسيرتها لتحتل مكانتها اللائقة بين جامعات العالم.

ومن حسن الحظ أيضاً أن نائب رئيس الجامعة للبحث العلمي آنذاك محمد فؤاد حلمي (أستاذ الهندسة والعمارة) كان شديد الاهتمام بهندسة مكتبة جديدة للجامعة.

وهكذا توفرت لدى إدارة الجامعة اقتناع كافٍ بفكرة العمل من أجل أحياء مكتبة الإسكندرية القديمة لتكون حجر الزاوية في نهضة علمية حقيقية في أرجاء الجامعة في الإسكندرية وسائر مصر[١].

(١) http://ar.wikipedia.org

مراحل تطوير المشروع في إطار التنفيذ

قطع مشروع إحياء مكتبة الإسكندرية القديمة مشوارا واسعا في الإعداد والبحث والدراسة كان من أبرز هذه المراحل الخطوات التالية(١):

١- تكوين أول لجنة لدراسة كرة إنشاء المشروع

قامت جامعة الإسكندرية بتكوين لجنة لدراسة الفكرة وإمكانية تحقيقها وكان من أركانها لطفي دويدار (رئيسا) ومحمد فؤاد حلمي (مهندساً) ومصطفي العبادي (مؤرخاً) ومحمد زكى العشماوي (أستاذ الأدب العربي) وأحمد أبو زيد (أستاذ الأنثروبولوجيا) كما انضم إلى عضويتهما في مرحلة لاحقة عبد الرحمن الصدر (أستاذ الطب الذي خلف حلمي نائباً لرئيس الجامعة للبحث العلمي.

٢- انعقاد مجلس الجامعة

وفي عام ١٩٧٤م انعقد مجلس الجامعة وأقر المشروع الذي تقدمت به اللجنة للعمل على أحياء مكتبة الإسكندرية القديمة لتكون مكتبة للجامعة.

٣- اختيار مُوقع المكتبة

استمرت اللجنة في عملها لاختيار موقع مناسب للمكتبة الجديدة وطرحت عدة أفكار وهى

---

(١) مصطفى العبادي، مكتبة الإسكندرية القديم تاريخها ومصيرها، المجلس الأعلى للآثار.

*الموقع الحالي الذي أقيمت فيه المكتبة أمام أرض السلسلة.

*أرض معسكرات مصطفي كامل لاتساعها وجمال موقعها على ساحل البحر لتصبح مجمعاً علمياً متكاملاً اقتداء بنموذج المكتبة القديمة الذي أشتمل على مركز البحث العلمي (الموسيون) والمرصد ومراكز الطب والتشريح وحدائق النباتات والحيوانات لأغراض البحث العلمي.

*أرض المقابر اللاتين بالشاطبي لتوسط موقعها واتساعها مع تدبير مكان بديل لنقل المقابر إلى موقع مناسب خارج المدينة.

وقد أستقر الرأي على الموقع الأول لسببين هما

١- لأن هذا الموقع من المواقع المخصصة للجامعة وتملك حق أستغلالها لمصلحتها.

٢- لأنه من وجهة نظر تاريخية يقع ضمن منطقة القصور الملكية في العصر البطلمي حيث كانت المكتبة قديماً.

وفي الوقت نفسه أصطدم الموقعان الآخران بعقبات سياسية ودبلوماسية. وما من شك أن تخصيص أرض الجامعة للمكتبة في ١٩٧٧م دعم فكرة الأحياء دعما قوياً وقدم للمشروع الأساس المادي الذي يقوم عليه.

٤- الخروج بالفكرة من الإطار المحلي إلى الإطار العالمي

قام الدكتور مصطفي العبادي بإلقاء العديد من المحاضرات عن المكتبة في كلا من (النمسا، ألمانيا الشرقية (آنذاك) والعراق والولايات

المتحدة والسعودية والكويت وقطر وايطاليا واليونان وكان موضوع إحياء مكتبة الإسكندرية القديمة من بين الموضوعات التي كان يتحدث عنها.

٥- تحويل فكرة الأحياء إلى إنشاء مركز ثقافي

في عام ١٩٨٣م تحول المشروع من فكرة أحياء المكتبة القديمة إلى إنشاء مركز ثقافي متعدد الأنشطة وذلك نتيجة أن إدارة الجامعة لم تعد مهتمة بمشروع المكتبة بالحماس الذي بدأت به وذلك في حين انتهت فترة رئاسة لطفي دويدار بعد ١٩٧٦م وخلفه رؤساء أقل حماسا لهذا المشروع.

٦- تأسيس لجنة ثلاثية للعودة إلى فكرة الإنشاء

وفي عام ١٩٨٤م تأسست لجنة ثلاثية للعودة إلى فكرة الأحياء والذي دعا إليها رئيس الجامعة آنذاك وهو فريد مصطفي وقد أقترح أن تكون اللجنة ثلاثية لأنه إذا زادت أعدادها تعثرت خطواتها وقام بأبعاد نفسه من اللجنة لكثرة مشاغله ودعا بتنفيذ ما تنتهي إليه اللجنة التي تكونت من العضوين الأقدمين وهما لطفي دويدار (رئيساً) ومصطفي العبادي (مؤرخاً) وعضو مهندس جديد وهو محسن زهران أستاذ العمارة (مكان محمد فؤاد حلمي الذي كان قد توفي).

٧- التغلب مشكلة تمويل المشروع

كانت الجامعة ميزانيتها محدودة والدولة لديها مشاكلها والتزاماتها العديدة ولا يمكنها الإنفاق على مثل هذا المشروع الضخم الذي قدرت تكلفته بمئات الملايين من الدولارات وهى

تقدر إجمالي تكاليف المشروع بمبلغ ١٦٠ مليون دولاراً مقسمة على النحو التالي:

٦٠ مليون دولار قيمة الأرض.

٦٠ مليون دولار قيمة المباني.

٤٠ مليون دولار قيمة الكتب والمعدات اللازمة.

كما أنه ليس مشروعاً اقتصادياً يحقق عائداً مادياً سريعاً واتجه التفكير إلى طلب المعاونة من الدول الغنية التي تبدى اهتمامها بمثل هذا المشروع الثقافي ولكن قرروا عدم اللجوء إلى طلب المساعدة تجنباً لمزالق السياسة وتبعاتها.

لذا قرروا أن تقوم الدولة باقتراح المشروع على منظمة اليونسكو العالمية وقد تمكن الدكتور مصطفي كمال حلمي وزير التعليم وقتها بإقناع المسئولين بضرورة محاولة التقدم بالمشروع لمنظمة اليونسكو في عام ١٩٨٥م وكان ممثل مصر الدائم لدى المنظمة في باريس فتح الله الخطيب الذي تحمس بدوره للفكرة وكانت المفاجأة السارة بعد ذلك أن قوبل المشروع باستحسان في دوائر اليونسكو في باريس وفي خلال عام

١٩٨٥م أوفد اليونسكو أكثر من لجنة لبحث قيمة المشروع وضرورته كما طلبوا بيانات عن حالة المكتبات العامة والجامعية في الإسكندرية والقاهرة وكانت جميعها في حالة يرثى لها.

٨- حضور السيد مختار مبو مدير عام منظمة اليونسكو

وفي عام ١٩٨٦م حضر السيد أحمد مختار مبو مدير عام منظمة اليونسكو الأسبق بناء على دعوة من الحكومة المصرية إلى القاهرة والإسكندرية في شهر مارس وكان قد التقى بالإسكندرية مع رئيس الجامعة وأعضاء اللجنة الثلاثية وكان لقائه هاما ومؤثرا ويدل على مدى إحاطته بمشروع إحياء المكتبة وكذلك على مدى ثقافته.

٩- انعقاد المجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو

وفي يونيه ١٩٨٦م انعقد المجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو في باريس وقرر بأغلبية تقترب من الإجماع (٤٩ صوتاً ضد صوتين فقط) الموافقة على تبنى المشروع ضمن المشروعات الثقافية التي يرعاها اليونسكو، كما تقرر إلا يكون الهدف من المشروع مجرد بناء صرح معماري لمكتبة ما ولكن أن يقوم في الإسكندرية مركز حديث للبحث العلمي قادر على استخدام أحدث ما وصلت إليه تكنولوجيا المعلومات ليكون بمثابة جسر يصل الماضي بالمستقبل والشرق بالغرب والجنوب بالشمال، هذا وقد تقرر أيضاً أن تصبح المكتبة الجديدة مؤسسة قومية وإقليمية لتجميع مصادر المعلومات وتحليلها وتخزينها للتعاون في

اتخاذ القرارات من أجل التنمية الاجتماعية والاقتصادية لمصر والإقليم بأسره.

ومن الملاحظ أن قرار اليونسكو هو الذي غير طبيعة المشروع من كونه مكتبة لجامعة الإسكندرية إلى مكتبة عامة تتبع الدولة مباشرة وان تكون على درجة من الشمول والتخصص العلمي لبعث الحركة العلمية في مصر والعالم العربي والإفريقي بالمقاييس المعاصرة.

١٠- نداء منظمة اليونسكو لجميع الدول للتمويل للمساهمة في تمويل المشروع

وفي ٧ أكتوبر ١٩٨٧م أصدر مدير عام اليونسكو نداء عالمياً موجها إلى جميع الدول دعا فيه جميع الحكومات والمنظمات الدولية الحكومية وغير الحكومية والمؤسسات العامة والخاصة وجمعيات التمويل وكذلك شعوب الدول جميعاً أن تشارك بالإسهام التطوعي على هيئة تبرعات نقداً أو بالأجهزة والخدمات لدعم الجهد الفائق الذي تقوم به الحكومة المصرية لاستعادة وتجهيز المكتبة.

١١- وضع حجر الأساس للمشروع

وفي ٢٦ يونيه ١٩٨٨م قام كلاً من السيد محمد حسنى مبارك رئيس جمهورية مصر العربية وقتها والسيد فدريكو مايو مدير عام اليونسكو (خلفا للسيد مختار مبو) بوضع حجر الأساس للبناء الجديد في الأرض التي سبق أن اختارتها الجامعة أمام أرض السلسلة على أن يلحقها مركز قاعة المؤتمرات الذي يتسع في مجموعة قاعاته لنحو

٣٢٠٠ مقعد هدية من جامعة الإسكندرية ليكون في خدمة المشروع الجديد.

١٢- الإعلان عن مسابقة عالمية لأفضل تصميم معماري للمكتبة

وفي سبتمبر ١٩٨٨م تم الإعلان عن المسابقة العالمية لاختيار أفضل تصميم معماري للمكتبة الجديدة بناء على الدراسات والمواصفات التي أعدتها لجنة مكلفة من اليونسكو وبرنامج التنمية للأمم المتحدة بالتعاون مع الاتحاد الدولي للمهندسين المعماريين والحكومة المصرية ولقد صيغت كراسة المواصفات بدقة وعناية بالغة وضعت المهندسين في العالم أمام تحدى واضح المعنى وفي الوقت نفسه صعب التحقيق فالمطلوب هو"وضع تصميم لبناء يعبر عن أصول الحضارة المصرية وفي الوقت نفسه يكون بمثابة درة في تاج ثقافة المستقبل " كما حدد الإعلان عن المسابقة صياغة صارمة بالغة الدقة والتقصي في البيانات التفصيلية فيما يتعلق بالمهام المطلوب توافرها في المكتبة الجديدة وأسلوب العزل فيها من حيث الحركة والاتصال والراحة والمرونة والتكوين المحكم وإمكانية التوسع والسلامة والكفاءة على مسطح من الأرض يصل إلى ٦٠٠٠٠ متر مربع.

وبعد نحو عام من الإعلان عن المسابقة أعلنت النتيجة في ٢٥ سبتمبر ١٩٨٩م بفوز المشروع المقدم من المكتب الهندسي "سنوهته" بالنرويج.

*ومن المقدر أن عدد من تقدموا للمسابقة بلغ نحواً من ١٢٥٠ مهندسا تم استبعاد أكثرهم في التصفية المبدئية وعرض على لجنة التحكيم الدولية ٥٢٤ مشروعاً فقط من نحو ٧٧ دولة.

شكل التصميم

هو على هيئة قرص دائري طرفة ناحية البحر غائر في الأرض ويرتفع الطرف المقابل في شكل جدار ضخم مقوس من الجرانيت وبذلك يمثل بقوة صورة قرص الشمس المشرقة عند قدماء المصريين "التي سوف تضئ عالم المعرفة الإنسانية "وفي عبارة لجنة التحكيم وبعبارة أخرى فهو بناء يصل في تصوره بين الماضي والمستقبل (صورة رقم ٩).

وهكذا نجد أن للبناء إيحاءاً مصرياً في عنصري:

الأول: في ضخامته الجرانيتية (صورة رقم ٥) المتمثلة في الجدار وفي الحفر الغائر لرموز الكتابة من شتى اللغات الإنسانية وبذلك أصبح البناء يمثل البعد التاريخي من ناحية والرمز الإنساني للمكتبة من ناحية أخرى.

الثاني: المسطح المائل تجاه البحر الذي هو سطح الماء وواجهته في الوقت ذاته مثل احد واجه الهرم وقد حقق هذا السطح المائل الزجاجي قيمتين هامتين للبناء

الأولى: أنه سمح بالإضاءة الطبيعية الشاملة.

والثانية: أنه بسبب اتجاه نحو البحر من ناحية الشمال وبسبب طريقة تقسيمه إلى مستطيلات صغيرة مصممة تقنيا حجب نفاذ أشعة الشمس المباشرة.

وهى نقطة أساسية يتحتم مراعاتها في بناء أي مكتبة لأنه قد ثبت أن أشعة الشمس المباشرة تلحق بالكتب ضرراً بالغاً وقد شاهدت تطبيقاً علمياً صارماً لهذا المبدأ في مكتبة باينكة للمخطوطات والكتب النادرة بجامعة ييل إذ روعي في تصميمها أن تكون على شكل مكعب مرتفع ذى جدران مصمتة من الرخام بلا نوافذ على الإطلاق مما منح البناء مظهرا غريبا عند النظرة الأولى. (صورة رقم ٥، ٧).

ولكن المهندس في تصميمه لمكتبة الإسكندرية تصرف بذكاء بحيث سمح بانتشار الإضاءة الطبيعية الهادئة مع الرؤية المكشوفة للبحر من الداخل وحجب الحرارة والأشعة المباشرة من الشمس.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أن للمسطح المائل فائدة أخيرة وهى أنة يقلل كثيرا من الآثار الضارة التي يمكن أن تحدثها الرياح المحملة بأملاح البحر في البناء.

مكونات البناء

يتكون البناء في جملته من أحد عشر طابقا أربعة منها تحت مستوى سطح الأرض والطوابق السبعة فوق الأرض تنقسم إلى مسطحات متدرجة متصلة بعضها ببعض بحيث تكون في مجموعاتها قاعة قراءة كبرى على خمس مستويات كل مستوى منها يختص

بمجموعة من العلوم التي تضمها المكتبة وتتسع في مجموعها لنحو ١٣٠٠مقعد وهى بذلك تعتبر اكبر قاعة قراءة في العالم.(صورة رقم ٣).

١٣- اجتماع أسوان الشهير

وفي فبراير ١٩٩٠م تم انعقاد اجتماع أسوان الشهير والذي شهده الرئيس السابق محمد حسنى مبارك رئيس الجمهورية والسيدة حرمة ورئيسة اللجنة الدولية لمكتبة الإسكندرية والرئيس فرانسوا ميتران رئيس جمهورية فرنسا والشيخ زايد النيان رئيس دولة اتحاد إمارات الخليج وعدد من الملكات وممثلي الدول وكبار الشخصيات العالمية

ويعتبر اجتماع أسوان نقطة انطلاق نحو التنفيذ العملي لمشروع المكتبة فقد أمكن في هذا الاجتماع جمع تبرعات بلغت نحو من ٦٥ مليون دولاراً من كبار الشخصيات العربية كما صدر بيان أسوان الشهير بدعوة دول العالم بمساندة ودعم مشروع المكتبة وكان قد تكونت الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية منذ عام ١٩٨٨م وعين الأستاذ الدكتور محسن زهران مديراً تنفيذياً للمشروع وبعد اجتماع أسوان تقرر أن يبدأ العمل في البناء في نهاية ١٩٩٠ على أن يستغرق خمس سنوات ليكون الافتتاح في عام ١٩٩٥م وذلك مقابلة لبدء تأسيس المكتبة القديمة حوالي ٢٩٥ق.م.

المكتشفات الأثرية المستخرجة من مكان المكتبة قبل البدء في البناء

*ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث بسبب ما ألم بالمنطقة من تطورات لم تكن في الحسبان وهي قيام العراق بغزو الكويت في ٢ أغسطس ١٩٩٠ وما أعقب ذلك في ١٥ يناير ١٩٩١م من أحداث عرفت باسم حرب الخليج بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية.

١٤- بدء العمل في المشروع

وفي عام ١٩٩٥م كان قد عاد للمنطقة شيء من الهدوء وقرر مدير المشروع بدء التنفيذ وبدأ العمل فعلاً على قدم وساق دون مراعاة لأهمية الموقع التاريخية والأثرية.

ولكن تضافرت جهود بعض الغيورين على التراث الأثري وتمكنوا من وقف أعمال حفر الأساسات والموافقة على أن يقوم المجلس الأعلى للآثار بأجراء تنقيبات أثرية على وجه السرعة وقد كشفت هذه التنقيبات عن قطعتين جميلتين من الفسيفساء في أرضيات فيلا من العصر الروماني إحداهما تمثل كلباً وتعتبر من أدق وأجمل أعمال الفسيفساء التي كشفت عنها في الإسكندرية والأخرى بقى نصفها فقط وتمثل أجزاء من مصارعين أحداهما أبيض الجسم والآخر بقى منة رأس سوداء. هذا إلى جانب رأس رخامي لبطلميوس الثالث(صورة رقم٦٦) ومسارج ووحدات معمارية مختلفة.

ومع نهاية عام ١٩٥٥ وبداية ١٩٩٦ استوقفت أعمال الحفر والبناء الهندسية بجدية صارمة تحت إشراف د. محسن زهران الذي لم

يدخر جهد أو طاقة في متابعة العمل نهاراً وليلاً ومواجهة شتى المشاكل التي تنشأ مع مراحل التنفيذ المتتالية حتى نهاية ٢٠٠٠.

١٥- صدور قانون خاص بإدارة المكتبة

وفي عام ٢٠٠١ صدر قانون ينص على أن مكتبة الإسكندرية مؤسسة عامة مستقلة لها صفة قانونية تتبع رئاسة الجمهورية ويشرف عليها مجلسان مجلس الرعاة برئاسة رئيس الجمهورية ومجلس أمناء برئاسة السيدة حرم رئيس الجمهورية كما استكملت المكتبة كثيراً من لوائحها وكوادرها التنظيمية.

١٦- الافتتاح الأول على سبيل التجربة

وفي أول أكتوبر ٢٠٠١م أمكن افتتاح المكتبة على سبيل التجربة لمدة شهر واحد وذلك ليتعرف كل من الجمهور وهيئة العاملين في المكتبة على التعامل مع أجهزة المكتبة الفنية التي تمثل أرقى ما في العالم من تكنولوجيا المعلومات. ورغم أن المكتبة أغلقت رسمياً في نهاية أكتوبر إلا أن الجهود استمرت في استكمال تجهيزات مرافق المكتبة المختلفة استعداد للافتتاح الذي كان قد تحدد في ٢٣ أبريل ٢٠٠٢م وهو يوم الكتاب العالمي ولكن الافتتاح الرسمي تم في ١٦ أكتوبر عام ٢٠٠٢.

١٧- الأنشطة الثقافية التي تمت بعد الافتتاح الأول للمكتبة

لم يتوقف العمل داخل المكتبة بل أستمر بحماس بالغ بهدف إثبات وجود هذه المؤسسة الفريدة على أرض الواقع في مصر.

واتصل النشاط الثقافي من محاضرات وندوات وأنشطة فنية رفيعة المستوى وكذلك استمر العمل في استكمال المرافق والمعارض والمتاحف ومنها:

- معرض كتابات خطاط مصر الشهير المرحوم محمد إبراهيم مؤسس مدرسة تحسين الخطوط بالإسكندرية وأول من كتب القران الكريم على صفحة واحدة.
- معرض مجموعة المهندس الدكتور محمد عوض من خرائط ومصورات الإسكندرية منذ القرن الخامس عشر وتعتبر مجموعة فريدة من نوعها في العالم
- متحف الآثار الذي أقامة المجلس الأعلى للآثار فلعلة أقيم محتويات مؤسسة المكتبة حتى الآن وقد نمت فكرة هذا المتحف تدريجيا منذ أن كان فكرة أقرها اليونسكو فقد تقرر تخصيص قاعة في هذا المتحف لعرض ما يعثر علية من آثار في أرض المكتبة فلما نمت التقنيات الأثرية وكشفت عن قطعتي الفسيفساء الرائعتين (الكلب وتستكمل المصارعين) وغيرها تقرر عرضها في مكان مناسب. في مدخل المُكتبة ثم قرروا أن تستكمل منظومة المكتبة بأن تحتوى على متحف متكامل يمثل تراث مصر في فترة ازدهار الإسكندرية مع خلفية تظهر الأساس الحضاري لمصر القديمة وبعد ذلك أيضاً في العصرين المسيحي والإسلامي.

ومما زاد أهمية هذا المتحف أنة تقرر عرض قطع رائعة من أحدث ما كشف عنه مؤخراً تحت مياه البحر أمام سواحل الإسكندرية وأبى قير ومن بين تلك الروائع التمثال العملاق للملك بطلميوس الثاني فيلادلفوس الذي تم انتشاله من أعماق البحر أمام قلعة قايتباى ويقوم حاليا أمام المكتبة لاستحالة وضعة في الداخل أمام التحفة الفنية الفريدة والمعروضة داخل المتحف فهي تمثال الآلهة ايزيس من البازلت الأسود وكان قد تم انتشاله من مياه البحر أمام أبى قير عند موقع ثونيس / هيراقليون القديم وهو بالحجم الطبيعي ويعتبر آية من آيات فن النحت المصري من العصر الروماني.

ومن الآثار الجميلة المنتشلة من قاع البحر مجموعة من الحلي وخاصة خواتم ذهبية في غاية الإتقان والجمال.

وقد حصل متحف المكتبة أيضا من المتحف المصري في القاهرة على نحو ثمانين بردية يغلب عليها الطابع الأدبي لتتفق مع طبيعة المكتبة.

١٨- الافتتاح النهائي

يتطلع العالم كله إلى يوم افتتاح المكتبة في ١٦ أكتوبر ٢٠٠٢م باعتباره حدثاً ثقافياً عالمياً كما أن علماء مصر ينظرون لهذا اليوم ليكون نقطة تحول في حياتنا العلمية لينقذ الحركة العلمية في مصر وربما أيضاً في العالم العربي والإفريقي من حالة التخلف التي يعانيها (صورة رقم ٢٢).

عناصر المكتبة

ستة مكتبات متخصصة وهي

أ- مكتبة المواد السمعية والبصرية

تشتمل مكتبة الوسائط المتعددة على أنواع مختلفة من الوسائل السمعية والبصرية. وتغطي المواد السمعية والبصرية موضوعات متنوعة: تعليمية، دينية، ثقافية، سياسية، تسجيلية، سينمائية، بالإضافة إلى وسائل ذاتية لتعليم اللغات المختلفة وبرامج الكمبيوتر وغيرها من وسائل التعليم الذاتي في شتى المجالات، هذا وبالإضافة إلى تسجيلات لجميع المؤتمرات والحفلات الموسيقية والفنية والمعارض التي تتم في مكتبة الإسكندرية (صورة رقم ٢٦).

ب-مكتبة المكفوفين (مكتبة طه حسين)

تمثل مكتبة طه حسين مفهوماً جديداً يفتح آفاق جديدة للمكفوفين وضعاف البصر، وتمكنهم من الدخول على مصادر مكتبة الإسكندرية وأيضاً مصادر الإنترنت (صورة رقم ١٤) و(صورة رقم ١٧).

إن الأهداف الأساسية لهذه المكتبة هي النهوض بالتعاون القومي والدولي وتشجيع البحث والتطوير في هذا المجال، مما يمكن المكفوفين وضعاف البصر من الوصول للمعلومات، وبالتالي محاولة إدخالهم إلى عصر جديد من المعرفة وتكنولوجيا المعلومات. وتهدف المكتبة إلى خلق جيل جديد من المكفوفين وذوي الإعاقات البصرية بحيث يتمكنون من

مواجهة العصر الإلكتروني الجديد ويصبح في استطاعتهم مجاراة تكنولوجيا المعلومات.

ج- مكتبة الأطفال

وهي مخصصة للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ٦-١٢ عاماً، وتهدف إلى تشجيع الأطفال علي القراءة وسبل البحث كما أنها أيضا تهدف إلى إعداد الأطفال لاستخدام المكتبة الرئيسية في المستقبل بكل ما تحتويه من خدمات وإمكانيات (صورة رقم٢٥).

د- مكتبة النشء

وهي مكتبة متخصصة للشباب الذين تتراوح أعمارهم بين ١٢-١٨ عاماً، وتهدف إلى تأهيل النشء وتدريبه على القراءة والبحث حتى يصبح كل منهم قادراً على استخدام كل الخدمات والمرافق الموجودة بالمكتبة الرئيسية حين يبلغ سن ١٨ عاماً.

هـ مكتبة المواد الميكروفيلمية

تتيح قاعة الإطلاع علي الميكروفيلم الفرصة للباحثين للإطلاع علي عدد من المخطوطات والوثائق المختلفة إلى جانب الصحف اليومية المصرية منذ تاريخ صدورها بالإضافة إلي مجموعة من الكتب الخاصة المتوفرة في صورة ميكروفيلم.

و- مكتبة الكتب النادرة والمجموعات الخاصة

تضم قاعة الإطلاع علي الكتب النادرة مجموعة الكتب النادرة التي تمتلكها مكتبة الإسكندرية والتي تمت طباعتها قبل عام ١٩٢٠م بالإضافة إلي عدد من كتب مهداه ونسخ من كتب نادرة وطبعات محدودة. كما تضم قاعة الإطلاع علي المخطوطات مجموعة من المخطوطات النادرة التي تمتلكها مكتبة الإسكندرية وهي مخطوطات ذات لغات مختلفة فمنها العربية والتركية والفارسية.

٢ – متاحف مكتبة الإسكندرية

أ- متحف الآثار

متحف آثار داخل مكتبة، وتضم مجموعة المتحف عصوراً مختلفة للحضارة المصرية بدءاً من العصر الفرعوني وحتى العصر الإسلامي مروراً بالحضارة اليونانية التي جاءت إلي مصر مع غزو الإسكندر الأكبر متحف آثار مكتبة الإسكندرية والتي أعقبتها الحضارة الرومانية ثم القبطية قبل دخول الإسلام إلى مصر. وتعرض المجموعة حوالي ١٠٧٩ قطعة.(صورة رقم ٥٤، ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٨).

ب-متحف المخطوطات

مُتحف المخطوطات هو أحد المراكز الأكاديميّة الملحقة بمكتبة الإسكندرية.. وقد أنشئ هذا المتحف بموجب القرار الجمهوري رقم (٢٦٩) لعام ٢٠٠٢م.

وينقسم المتحف إلى الأقسام التالية: (صورة رقم ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١).

ج- قسم الأوعية النادرة

المراد بالأوعية النادرة، نفائس المقتنيات المحفوظة بمكتبة الإسكندرية وهي:

المخطوطات الأصلية، الكتب النادرة، الخرائط، العملات القديمة، المقتنيات الشخصية للمشاهير، الإهداءات النفيسة المقدّمة للمكتبة، الوثائق.. وغير ذلك.

د- قسم الميكروفيلم

تم إثراء محتوى القسم بمجموعات نادرة من المخطوطات والوثائق (قرابة ثلاثين ألف مخطوطة، وخمسين ألف وثيقة).

هـ- قسم العرض المتحفي

ويتكون هذا القسم من قاعة العرض المتحفي التي تقع بمستوى B1 في قلب مكتبة الإسكندرية، ويعرض بها نفائس المخطوطات، والكتب النادرة، وغيرها من مقتنيات المكتبة النادرة (صورة رقم ٣٣).

د- متحف تاريخ العلوم

يعرض المُتحف تطور العلوم في مصر علي مدي ثلاث فترات تاريخية متعاقبة تتكون منها الأقسام الرئيسية للمتحف وهي: القسم الفرعوني، والقسم اليوناني وقسم العلوم العربية والإسلامية.

٣- القبة السماوية

يتكون مركز علوم القبة السماوية من القبة السماوية ومتحف تاريخ العلوم الذي يقع داخل الهرم مقلوب أسفل القبة السماوية. صمم المتحف كوفاء للعلماء الذين أسهمت أعمالهم في نشر المعرفة العلمية. ويتضمن المركز أيضاً قاعة استكشاف تقع بجانب القبة السماوية حيث يمكن للزائرين التفاعل مع المعارض التي تعني بشتى الموضوعات العلمية وعلى وجه الخصوص في الفيزياء والفلك.

ويهدف مركز علوم القبة السماوية إلى نشر الثقافة العلمية والمعارض وورش العمل المتوفرة للزوار بصرف النظر عن السن والخلفية العلمية، وهكذا يرتقى بمفهوم كون مراكز العلوم أدوات تعليمية (صورة رقم ١٣).

٤- قاعة استكشافات ومعارض علمية للأطفال

قاعة الاستكشافات هي مركز تعليمي يحتوي علي مجموعة من الأدوات العلمية بهدف إبراز دور التقنيات الحديثة في تطوير القدرات البشرية. ويتم ذلك بإجراء بعض التجارب العلمية التي يتم من خلالها تطبيق القوانين الأساسية لعلمي الفيزياء والفلك. تركز قاعة الاستكشاف على مجالين أساسيين:

علم الفلك والطبيعة مع إمكانية تقديم الكيمياء العضوية وطبيعة المادة.

الهدف الأساسي من وراء إنشاء قاعة للاستكشافات في مكتبة الإسكندرية هو وضع النواة الأساسية لجيل جديد من المستكشفين والمبتكرين القادرين علي مواجهة التحديات العلمية المعاصرة.

٥- تسعة معارض دائمة وهي

(١) الإسكندرية عبر العصور (مجموعة محمد عوض).

(٢) عالم شادي عبد السلام.

(٣) روائع الخط العربي.

(٤) تاريخ الطباعة.

(٥) كتاب الفنان.

(٦) الآلات الفلكية والعلمية عند العرب في القرون الوسطى.

(٧) محيي الدين حسين: مشوار إبداعي.

(٨) أعمال الفنان عبد السلام عيد.

(٩) مجموعة رعاية النمر وعبد الغني أبو العينين.

٦- مركز للمؤتمرات

ويعتبر مركز المؤتمرات الملحق بمكتبة الإسكندرية من أحدث ما توصل إليه فن العمارة بالنسبة لقاعات الاجتماعات والمعارض.

إن إحدى الخصائص المميزة لمركز مؤتمرات مكتبة الإسكندرية هي كونها صممت في بادئ الأمر على أن تصبح مركزاً للمؤتمرات الدولية. وتقديم الخدمات الشاملة والمتنوعة، فالمركز يعنى بمتطلبات المؤتمرات رفيعة الثقافة ويلاءم الندوات والاجتماعات والدورات التعليمية(صورة رقم٣٢).

٧- سبعة مراكز بحثية متخصصة وهي

- مركز المخطوطات.
- مركز توثيق التراث.
- مركز الخطوط والكتابة.
- مركز العلوم المعلوماتية.
- مركز دراسات الإسكندرية والبحر الأبيض المتوسط.
- مركز الفنون.
- مركز البحوث العلمية.
- مركز منتدى الحوار.

خدمات المكتبة

الجولات الإرشادية

يقع مكتب الاستقبال وخدمات الزوار في بهو المكتبة ويوفر هذا القسم جولات إرشادية يتعرف فيها الزائر على الخلفية التاريخية للمكتبة باستعراض تاريخ مكتبة الإسكندرية القديمة وقصة إحياءها والجهود التي بذلت لتصميمها وبناءها بالإضافة إلى تعريفهم بالأقسام الأخرى الموجودة داخل هذا الصرح الثقافي العظيم والخدمات والأنشطة التي تقدمها للمستفيدين.

خدمة البرنامج الإرشادي

تقدم المكتبة برنامج إرشادي للمستفيدين يتم فيه تعريفهم على نظام المكتبة وكيفية الاستفادة الكاملة من كل خدماتها وإمكانيتها والمواد المتاحة بها وكذلك شرح كيفية استخدام الفهرس الإلكتروني (OPAC) والموارد الإلكترونية المختلفة هذا بالإضافة إلى توضيح القواعد التي يجب إتباعها أثناء تواجدهم داخل قاعة الإطلاع والتي تنصّ علي عدم إعادة الكتب إلي الرفوف وعدم استخدام التليفون المحمول داخل المكتبة، والتزام الهدوء ومراعاة عدم اصطحاب الأطفال داخل المكتبة الرئيسية.

خدمة الزيارات المتخصصة

توفر المكتبة خدمة خاصة للمتخصصين في علم المكتبات حيث تقدم لهم خدمة الزيارات المتخصصة وهي جولة داخل المكتبة يقوم فيها مكتبيون متخصصون بشرح الأنظمة والبرامج المستخدمة في المكتبة

وتتيح هذه الخدمة الفرصة لإقامة علاقات وثيقة بين المكتبة والمكتبات الأخرى سواء كانت محلية أو عالمية.

خدمات خاصة للباحثين وطلبة الدراسات العليا

تم وضع المجموعات الخاصة من الميكروفيلم والمخطوطات والكتب النادرة في قاعات خاصة متاحة فقط للباحثين وطلاب الدراسات العليا.

خدمات "غرف البحث"

توفر مكتبة الإسكندرية ٢٠٠ غرفة بحث مخصصة جميعاً للباحثين، وهى موزعة علي المستويات المختلفة للمكتبة، ويمكن للباحث حجز إحدى هذه الغرف للعمل بهدوء بعيداً عن قاعة الإطلاع المفتوحة ويمكن له الاستفادة من كافة المقتنيات من الكتب والمراجع والمصادر الإلكترونية وغيرها من أوعية المعلومات الأخرى.

الاستعارة

يقع مكتب الاستعارة في المدخل الرئيسي للمكتبة وبطبيعة الحال فليست مجموعة المكتبة متاحة للاستعارة ولكن هناك مجموعات متاحة وأخرى غير متاحة.

طلبات الاقتناء:

يحق لأعضاء المكتبة تقديم اقتراحاتهم الخاصة بتزويد بعض الكتب المعينة التي يرون ضرورة توفرها بالمكتبة، وتقوم المكتبة بدورها

باقتناء هذه الكتب بشرط أن تكون هذه المقترحات متوافقة مع سياسات تنمية المقتنيات للمكتبة.

خدمات التصوير

توفر المكتبة للمستفيدين خدمة تصوير صفحات من الكتب والمراجع المختلفة، عن طريق شراء بطاقات سابقة الدفع وذلك من مكتب خدمات المعلومات الرئيسي، كما تتوفر آلات التصوير في بعض أدوار المكتبة، ويلتزم المستفيدون بالتعليمات الخاصة بالتصوير وحقوق الطباعة والنشر والتي تنص على عدم تصوير أكثر من ١٠% من الكتاب.

خدمة الطباعة

يسمح للمستفيدين أيضاً الطباعة من أجهزة الحاسب الآلي المتوفرة في قاعات الإطلاع ويتم استلام ودفع قيمة الطباعة بمكاتب خدمات المعلومات الموجودة (صورة رقم٤٣).

كيف يمكنني أن أصبح عضواً بمكتبة الإسكندرية؟

يتم استصدار بطاقات العضوية من مكتب العضوية الموجود بالمدخل الرئيسي للمكتبة، هذه البطاقة تمكنك من استخدام المكتبة وكل مرافقها والاستفادة من الخدمات التي تقدمها كخدمات قاعة الإطلاع الرئيسية، وخدمة الاستعارة، واستخدام الحاسب الآلي، وحجز غرف البحث إذا استوفيت الشروط الخاصة بتأجيرها.

حقائق وأرقام

- **عدد الأدوار:** ١١ دور.

- **إجمالي مسطح الأدوار** ٨٥٤٠٥ م.

- **ارتفاع مسطح المبنى** ٣٣م فوق سطح الأرض و١٢ متراً تحت سطح الأرض.

- **تكلفة المشروع** ٢٢٠ مليون دولار أمريكي.

- **عدد العاملين:** ٢٥٠ فردًا.

- **غرف الدراسة** ١٢٣ غرفة.

- **عدد المجلدات بالمكتبة:** ٤٠٠.٠٠٠ مجلد عند الافتتاح و٨ ملايين مجلد على المدى البعيد.

- **عدد الدوريات:** ١٥٠٠/ ٤٠٠٠.

- **مواد سمعية وبصرية ووسائط متعددة:** من ١٠ آلاف إلى ٥٠ ألف.
- **عدد المخطوطات والكتب النادرة** من ١٠ آلاف إلى ٥٠ ألف.
- **عدد الخرائط:** ٥٠ ألف.

- ستتيح المكتبة أماكن لـــ ٣٥٠٠ قارئ.

شعارات المكتبة

يتكون شعار المكتبة من ثلاثة عناصر: هي (قرص الشمس، مياه البحر، الفنار).

- ويعبر "قرص الشمس" غير المكتمل عن فكرة استمرار البحث والإحياء حيث يخرج قرص الشمس من مياه البحر باعثًا الحياة والنور على أرض مصر التي ارتبط قرص الشمس بحضارتها على مر العصور، كما يعبر عنصر "الفنار" المرتفع فوق "سطح البحر" عن مدينة الإسكندرية عروس البحر الأبيض المتوسط، موطن المكتبة الكبرى القديمة. ذلك أن الفنار كان أحد معالمها ورموزها الشهيرة وأحد عجائب الدنيا السبع، وكان مهدى الفن إلى مرفأ الأمان والعمران كما أنارت المكتبة طريق التقدم والمعرفة على مر العصور.

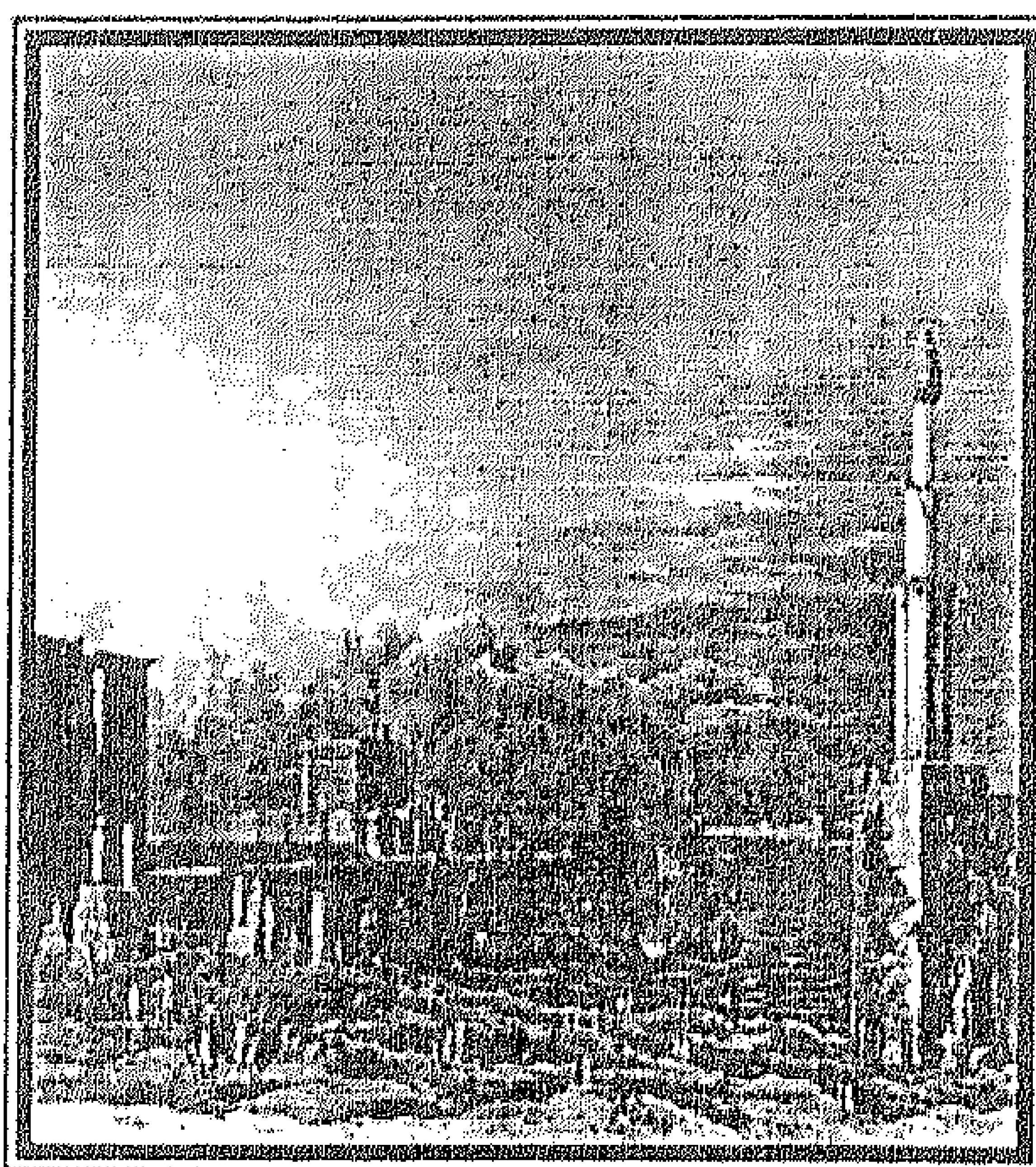
المكونات الثقافية

المكتبة هي مركز إحياء ثقافي رفيع المستوى وليست مجرد مكان به مجموعة من الكتب فسوف يجرى فيها نوعان من الأنشطة:

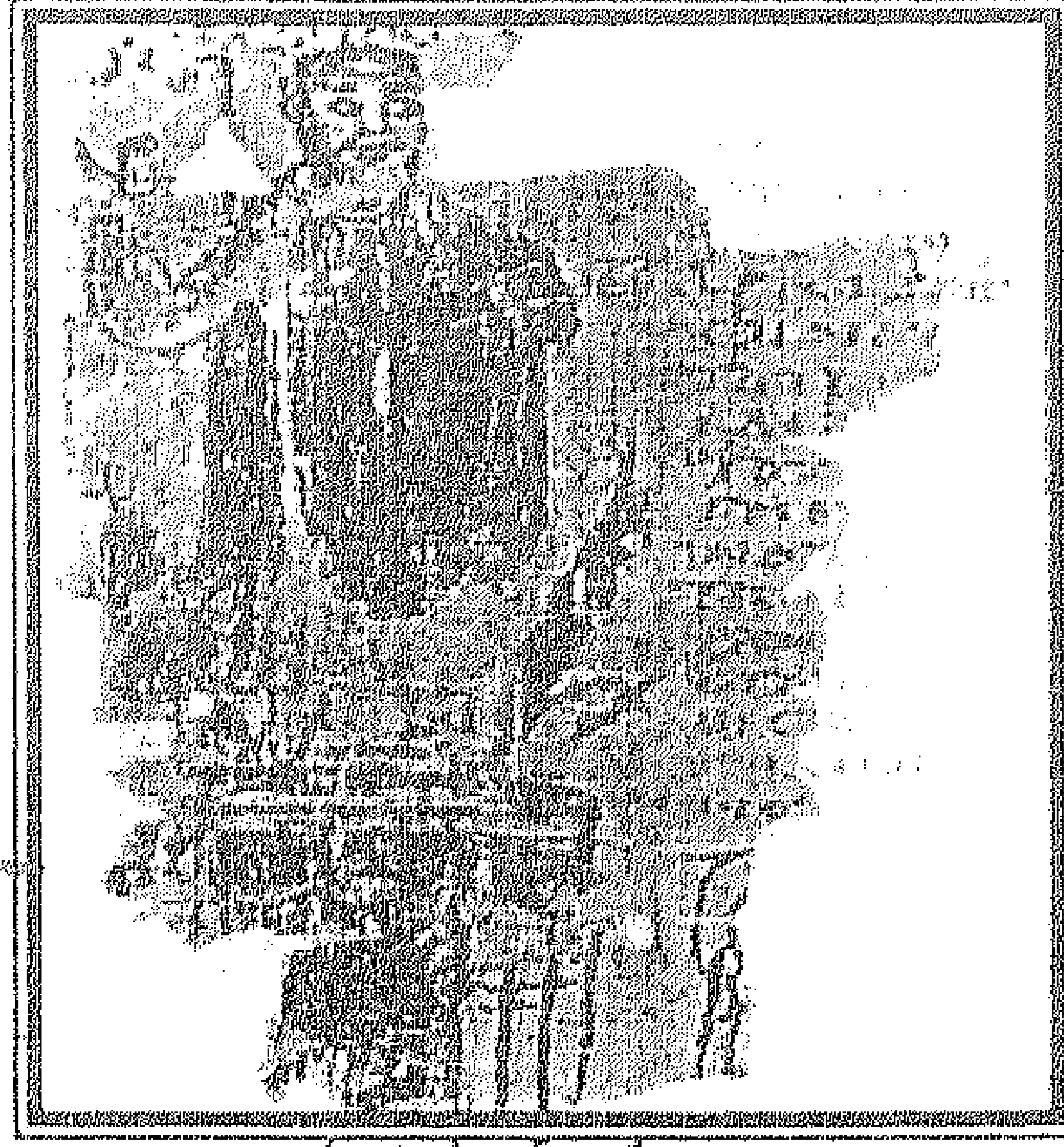
١- تنظيم معارض مؤقتة (للكتب والنقوش وما غير ذلك).

٢-تنظيم مناسبات فنية (محاضرات، حفلات موسيقية) فهذه الإدارة تعد بمثابة الواجهة التي تطالع بها المكتبة الجمهور، فستضم مساحات واسعة تتيح حرية الحركة لأفراد الجمهور المترددين على المكتبة ولذلك فسوف تضم الهيئة مكتبة للنشء ممن تتراوح أعمارهم بين ١٤، ١٨ الذين يتدربون على كيفية الاستفادة من المكتبة[١].

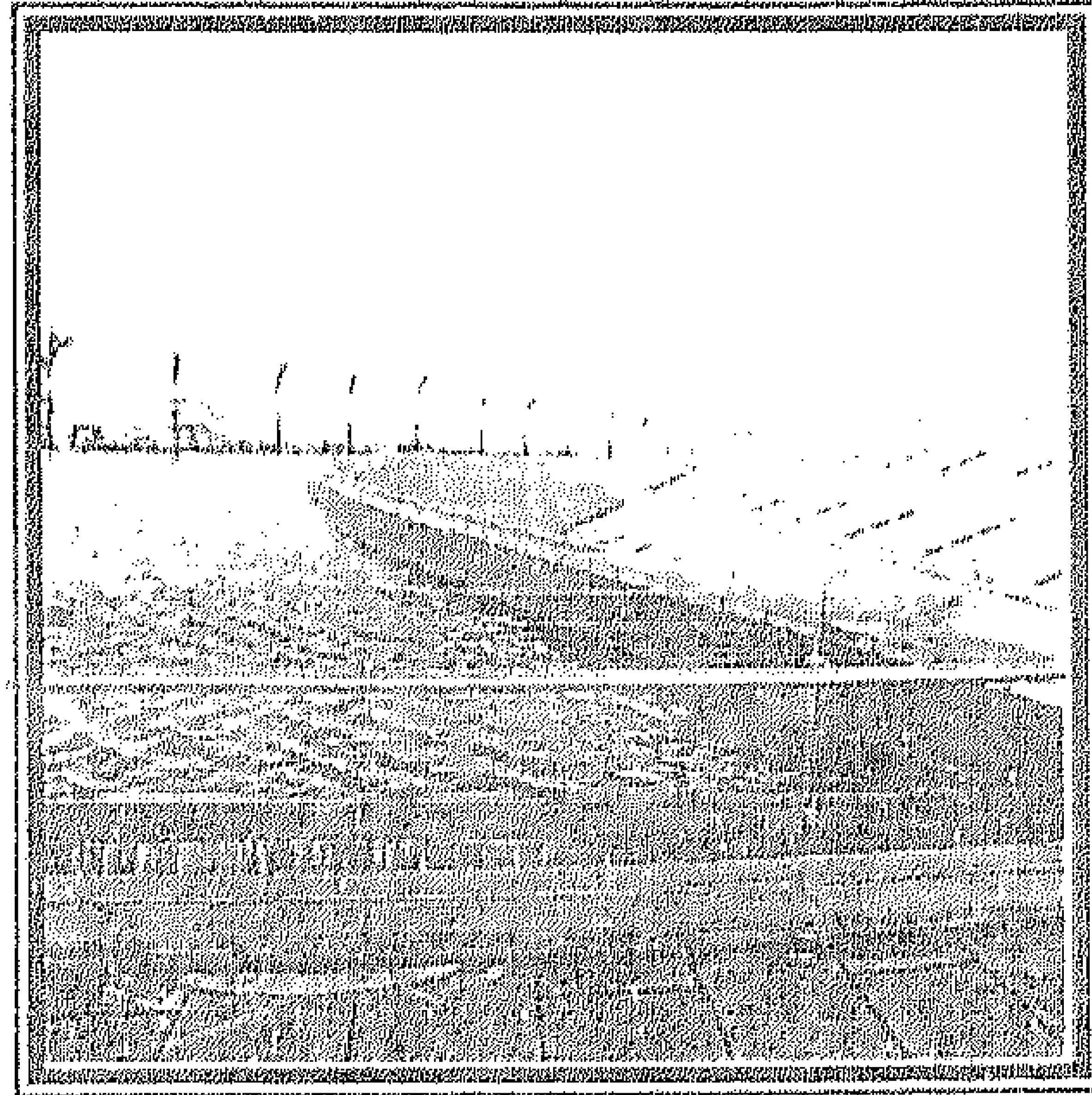
(١) www.eturorg/alex-lib/alex-main.htm



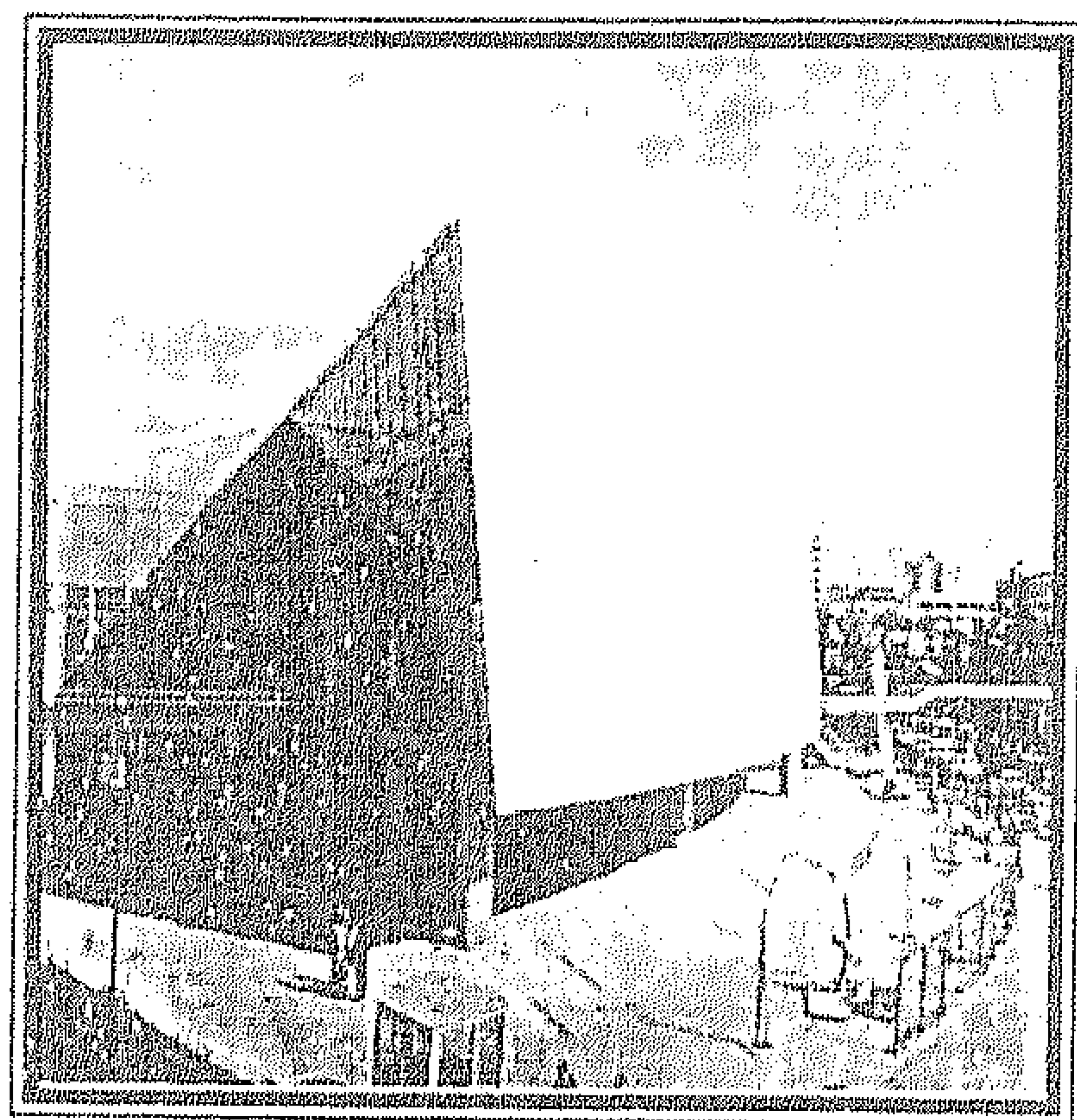
صورة رقم (١)



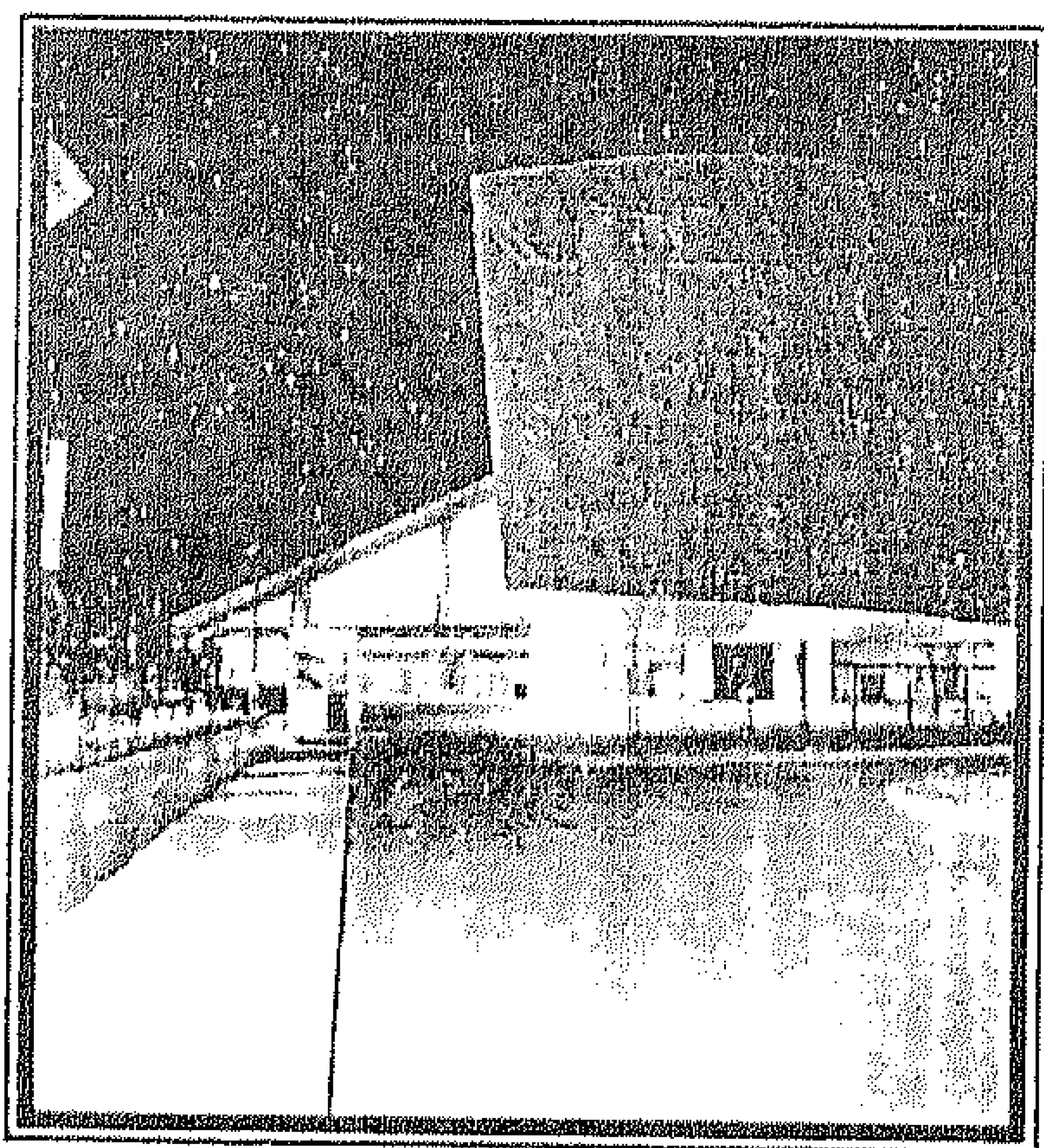
صورة رقم (٢)



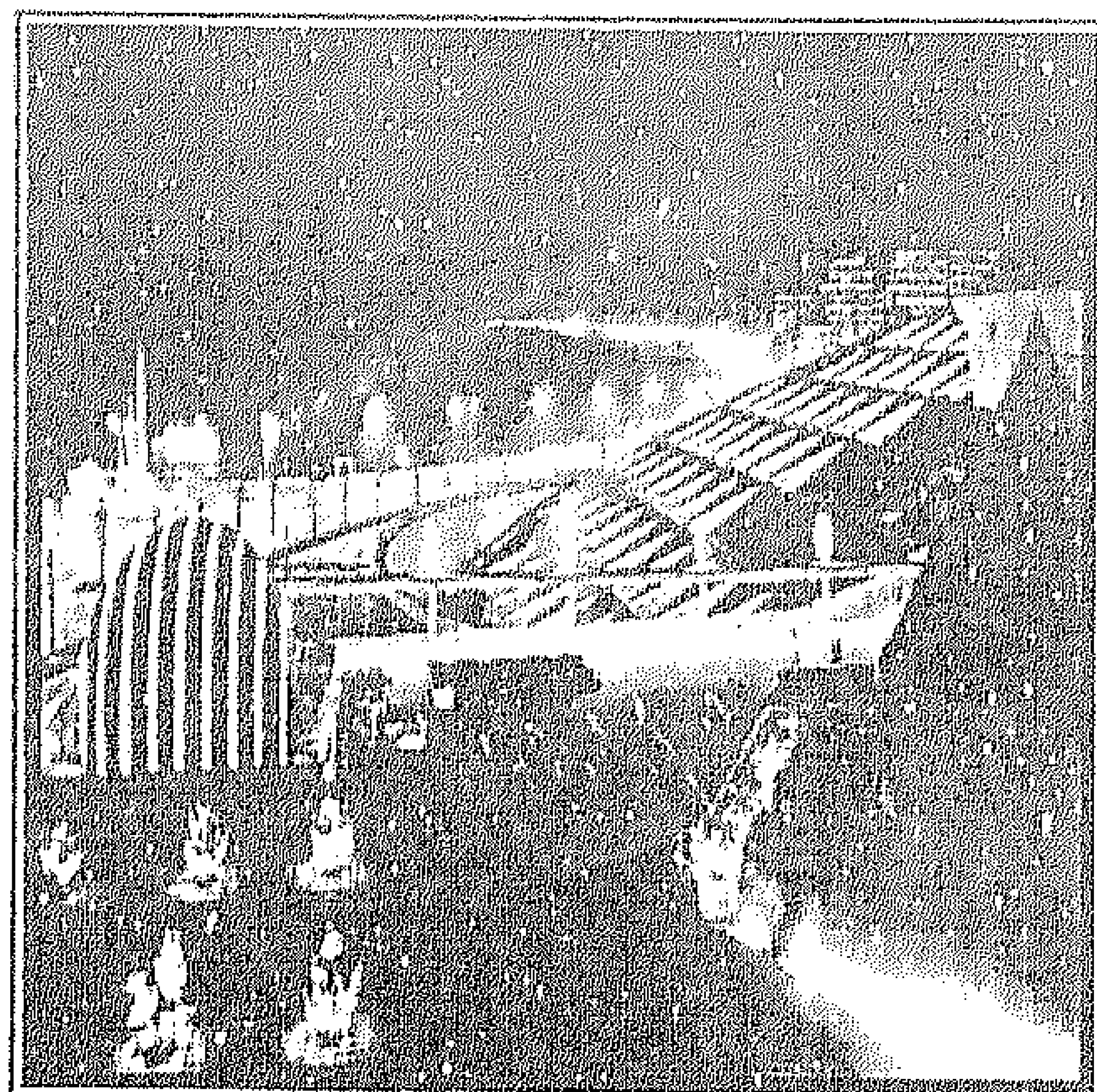
صورة رقم (٣)



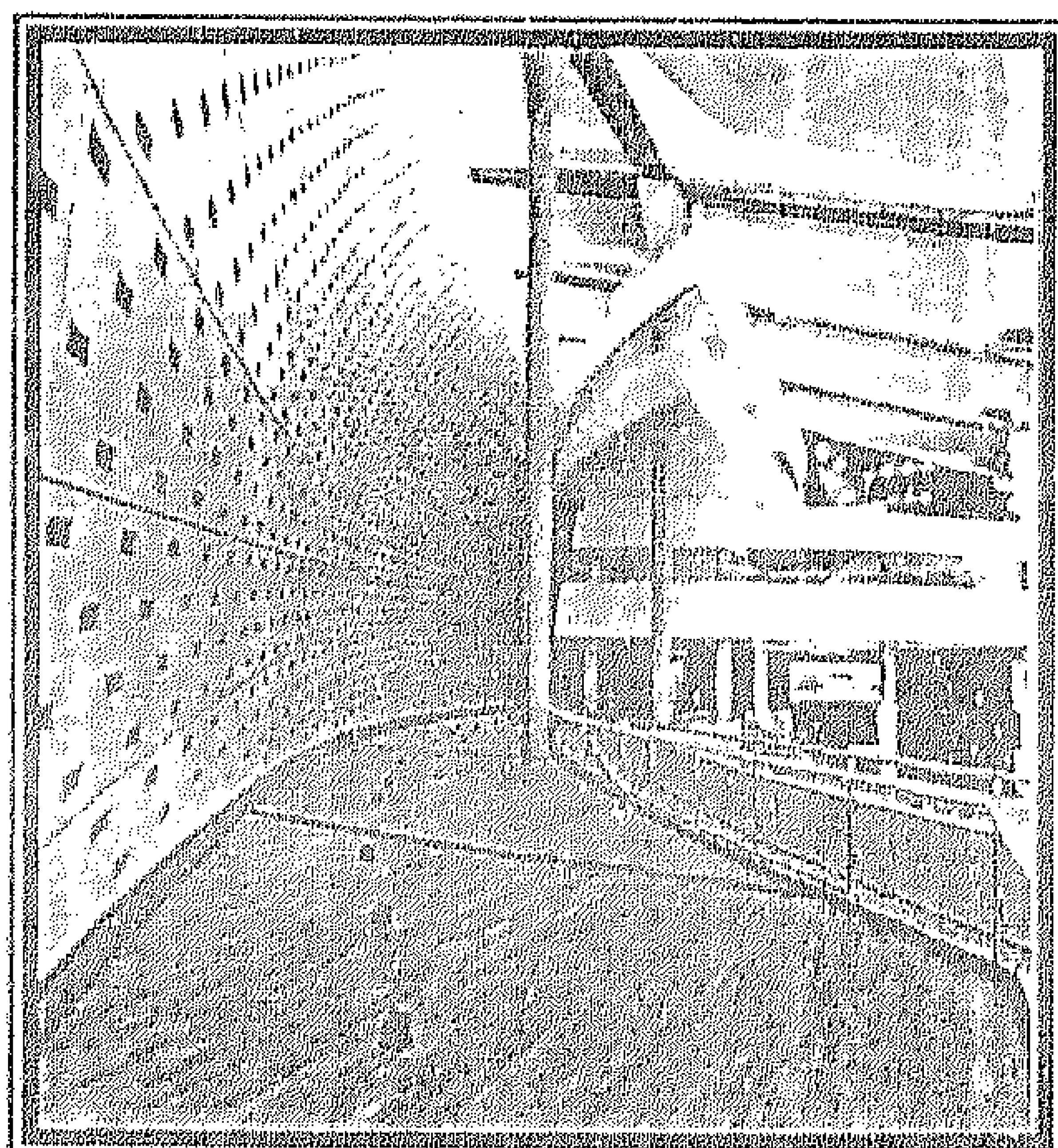
صورة رقم (٤)



صورة رقم (٥)

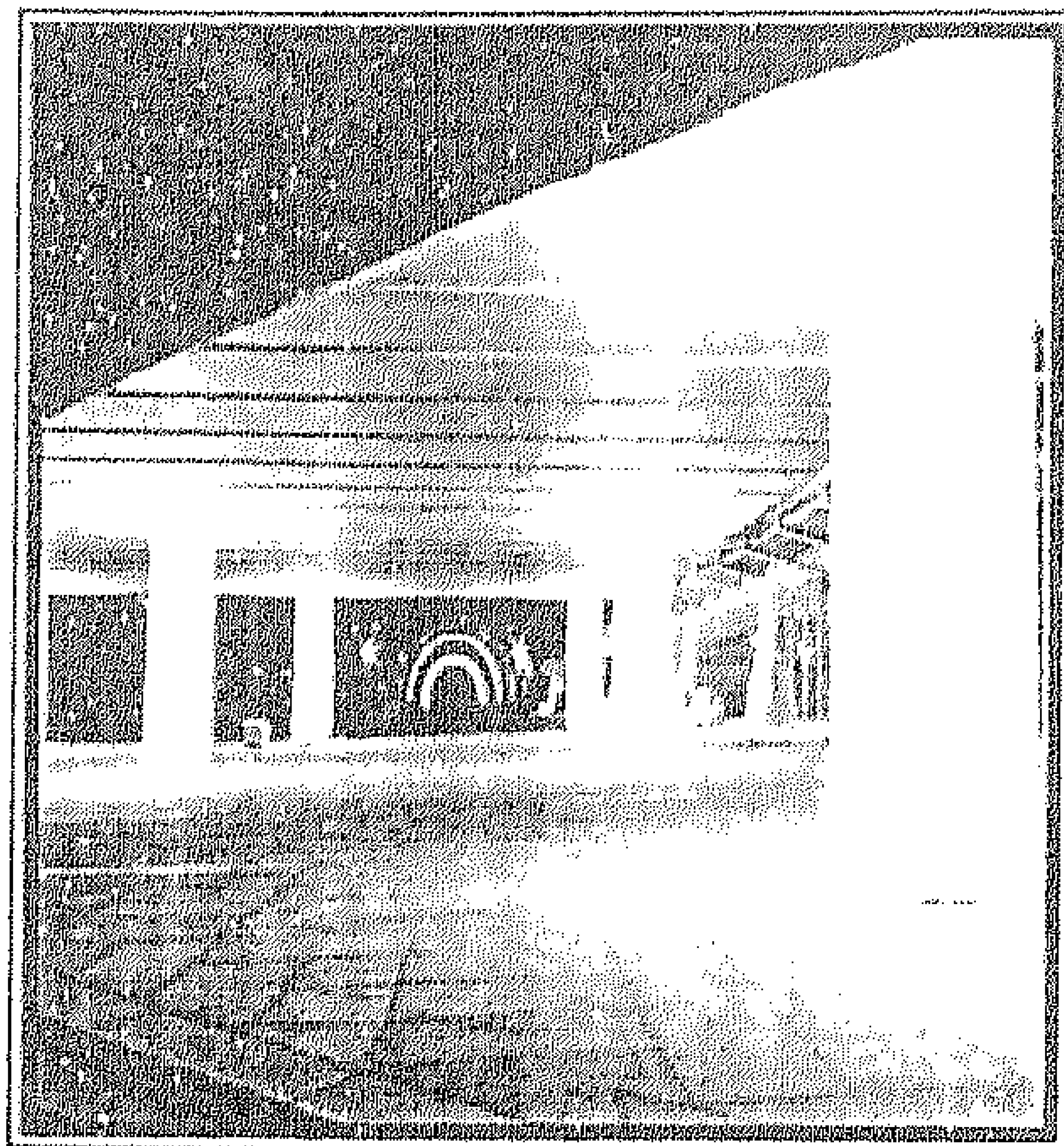


صورة رقم (٦)

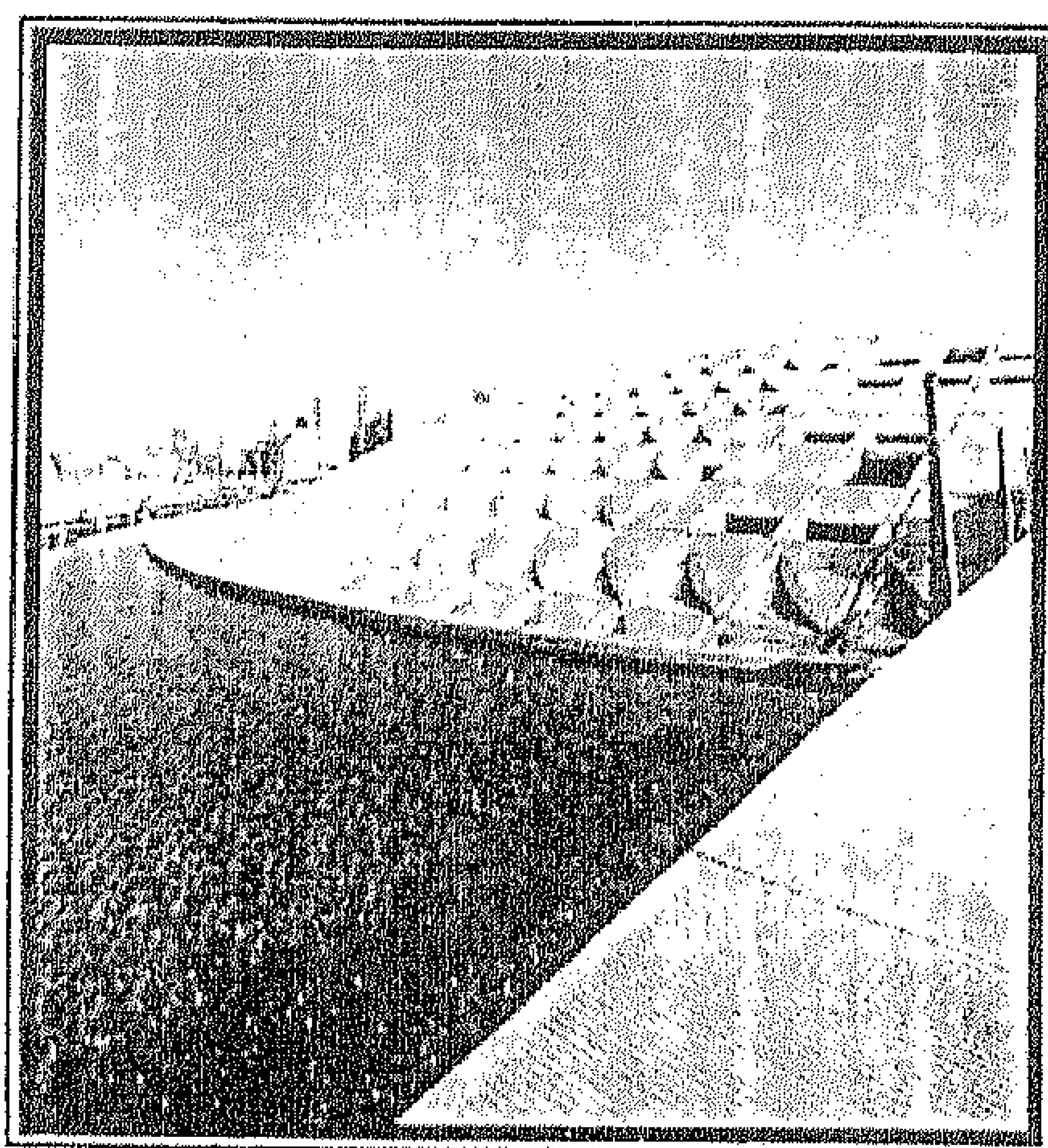


صورة رقم (٧) المكتبة من الداخل

(inside view for Bibliotheca)



صورة رقم (٨) منظر داخلي لساحات المكتبة
(inside view for yards of Bibliotheca)

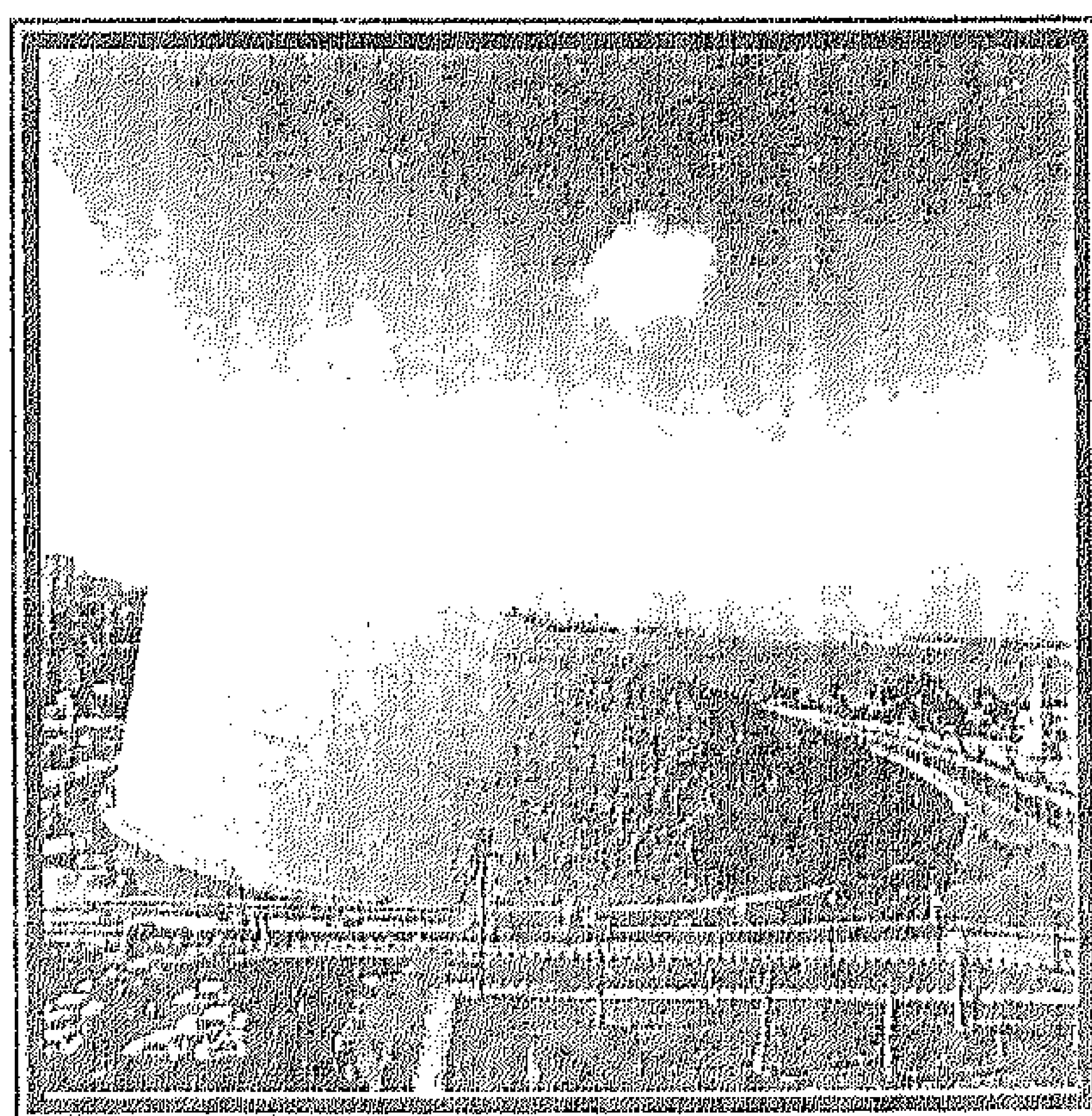


صورة رقم (٩) المكتبة من أعلى (Arial view)



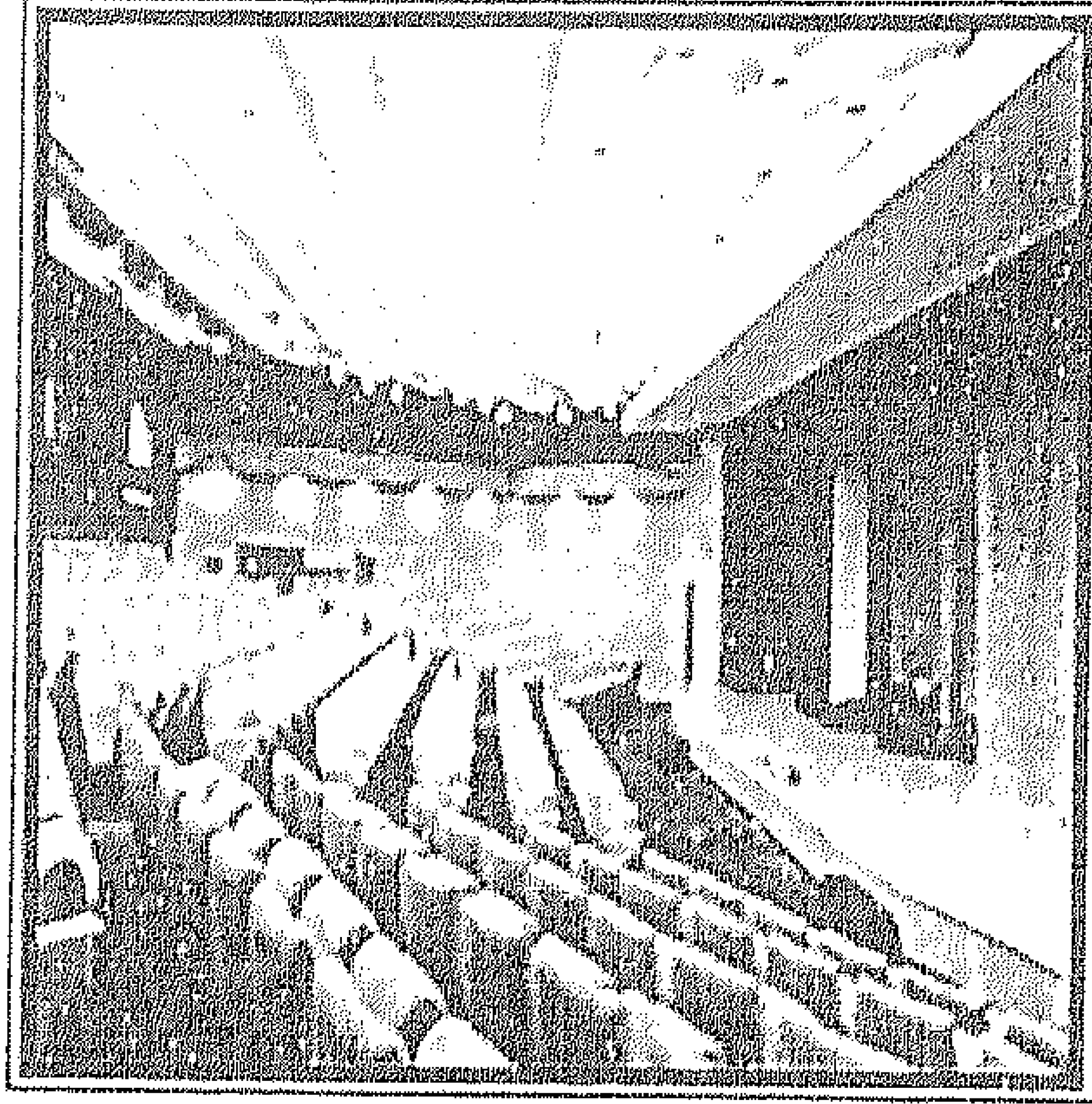
صورة رقم (١٠)

المكتبة من الداخل(inside view for Bibliotheca)



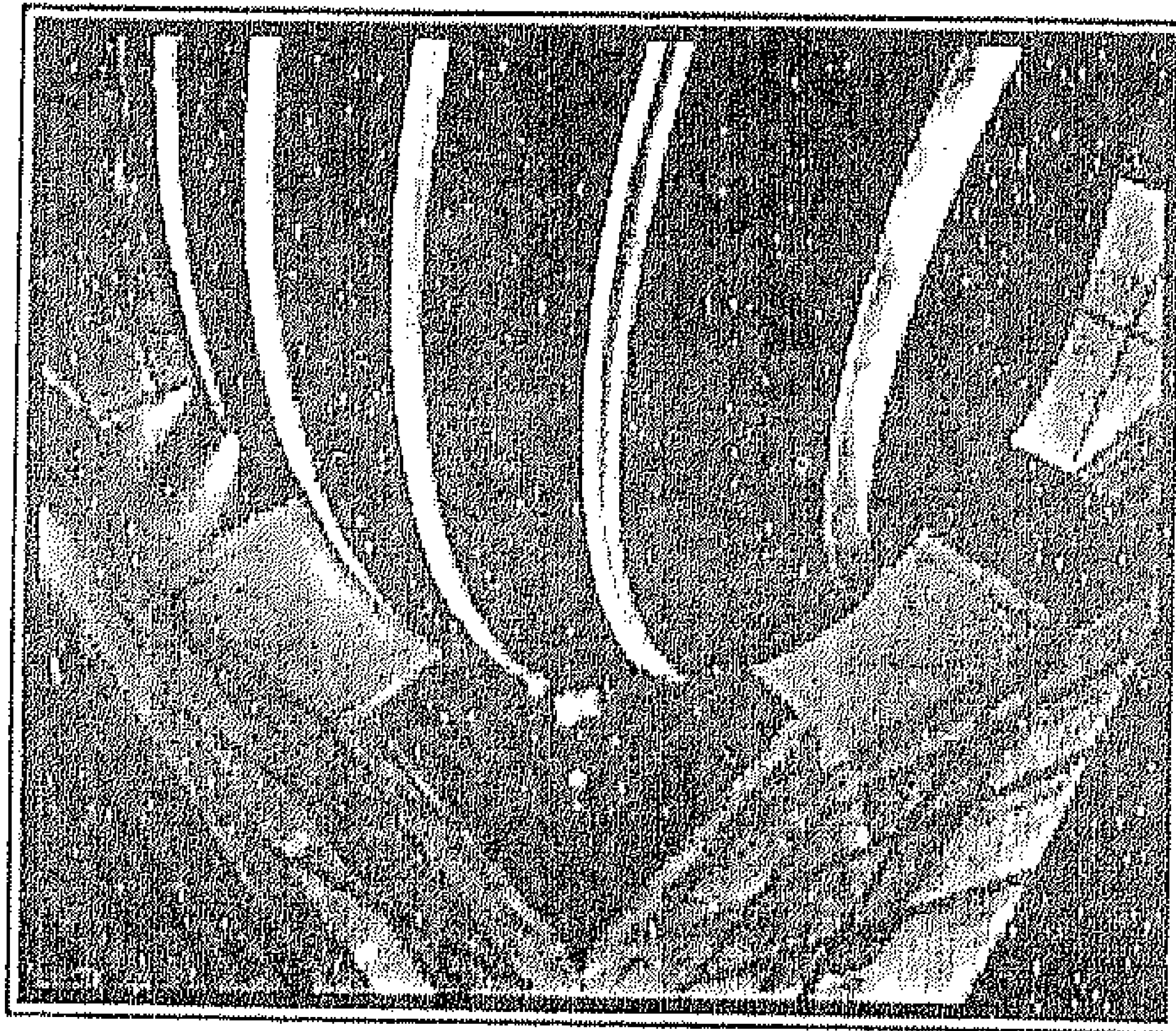
صورة رقم (١١)

المكتبة من الخلف(Back view for Bibliotheca)



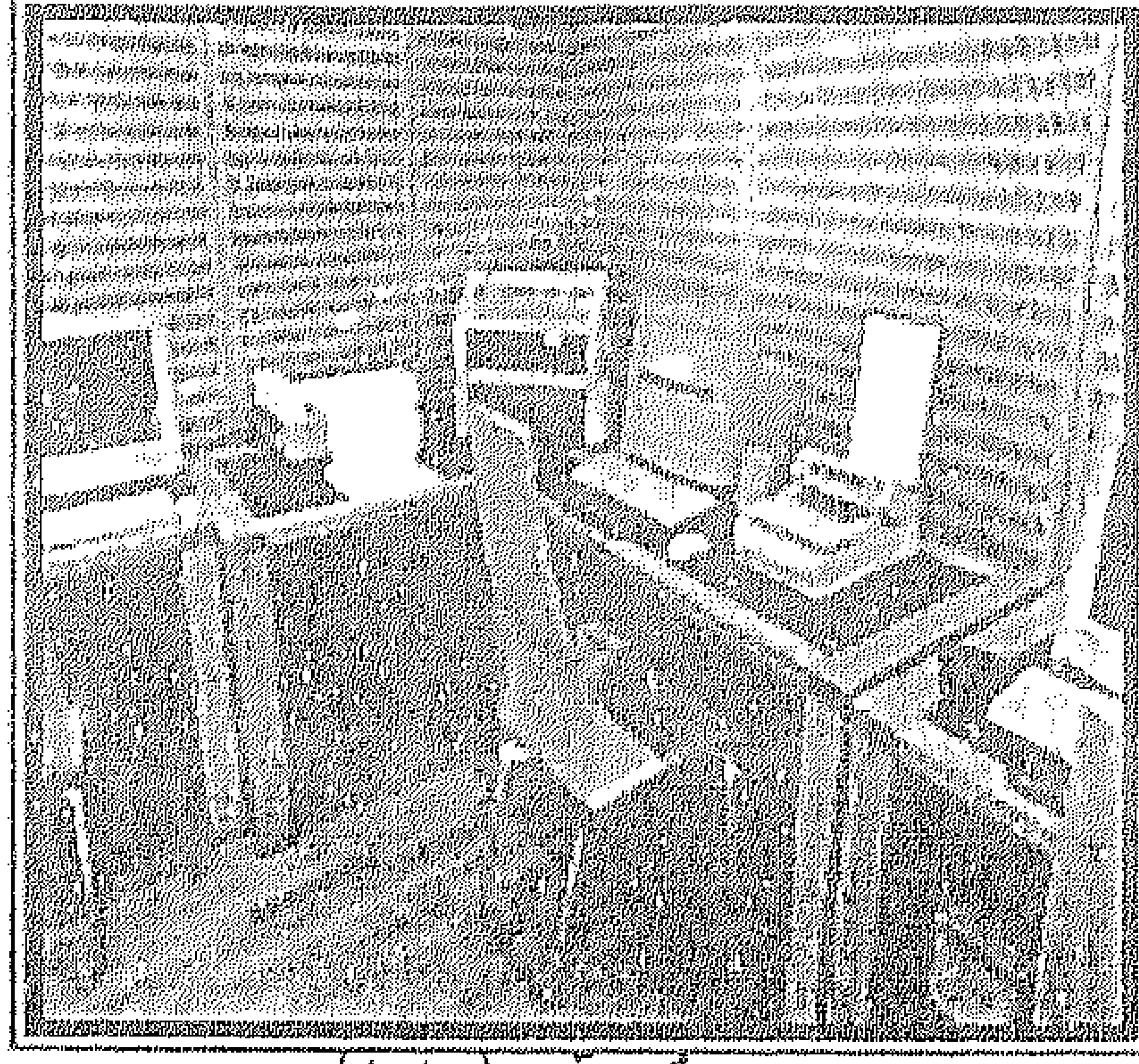
صورة رقم (١٢)

القاعة الوسطى (Middle Hall)



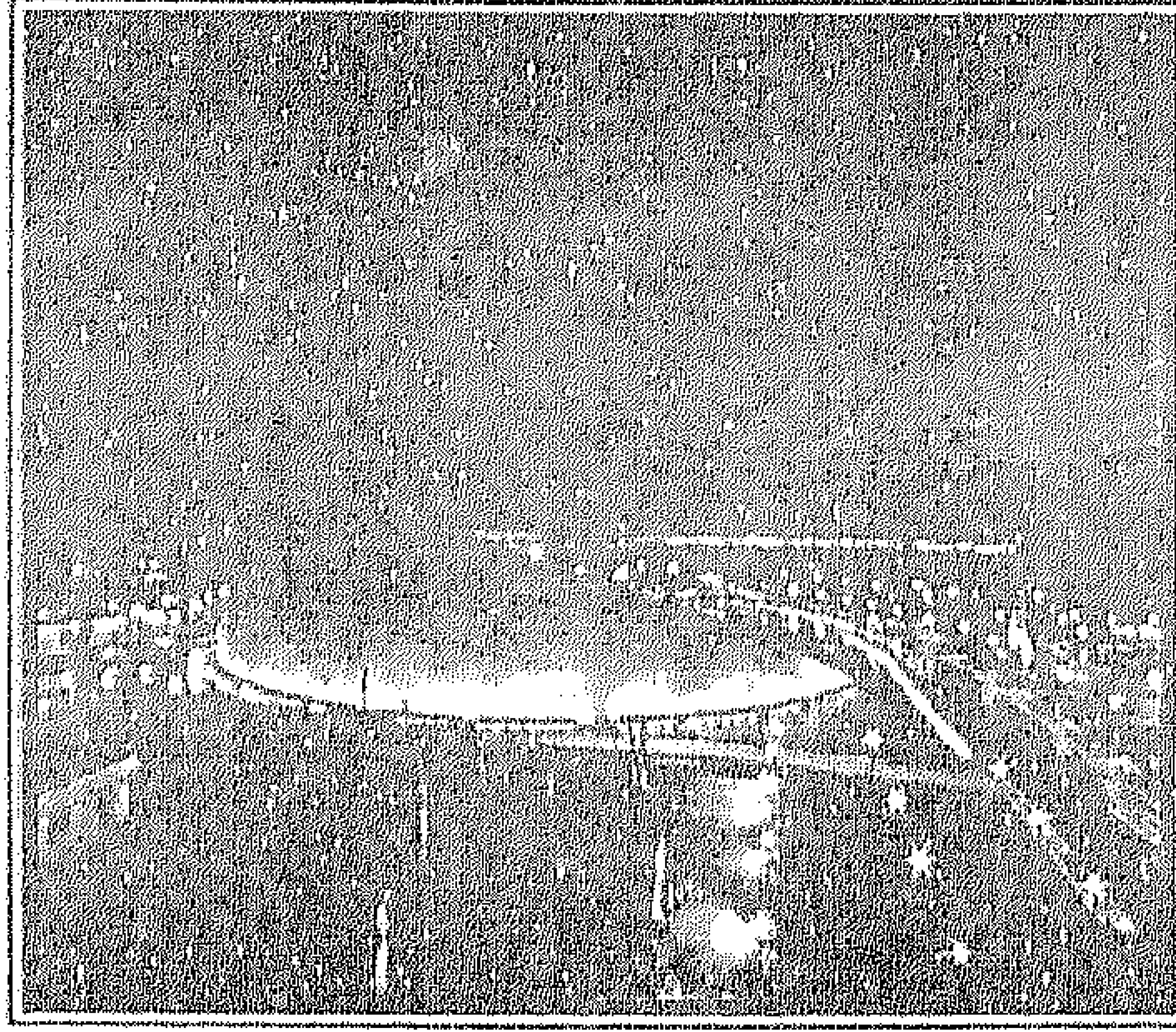
صورة رقم (١٣)

القبة السماوية(Planetarium)



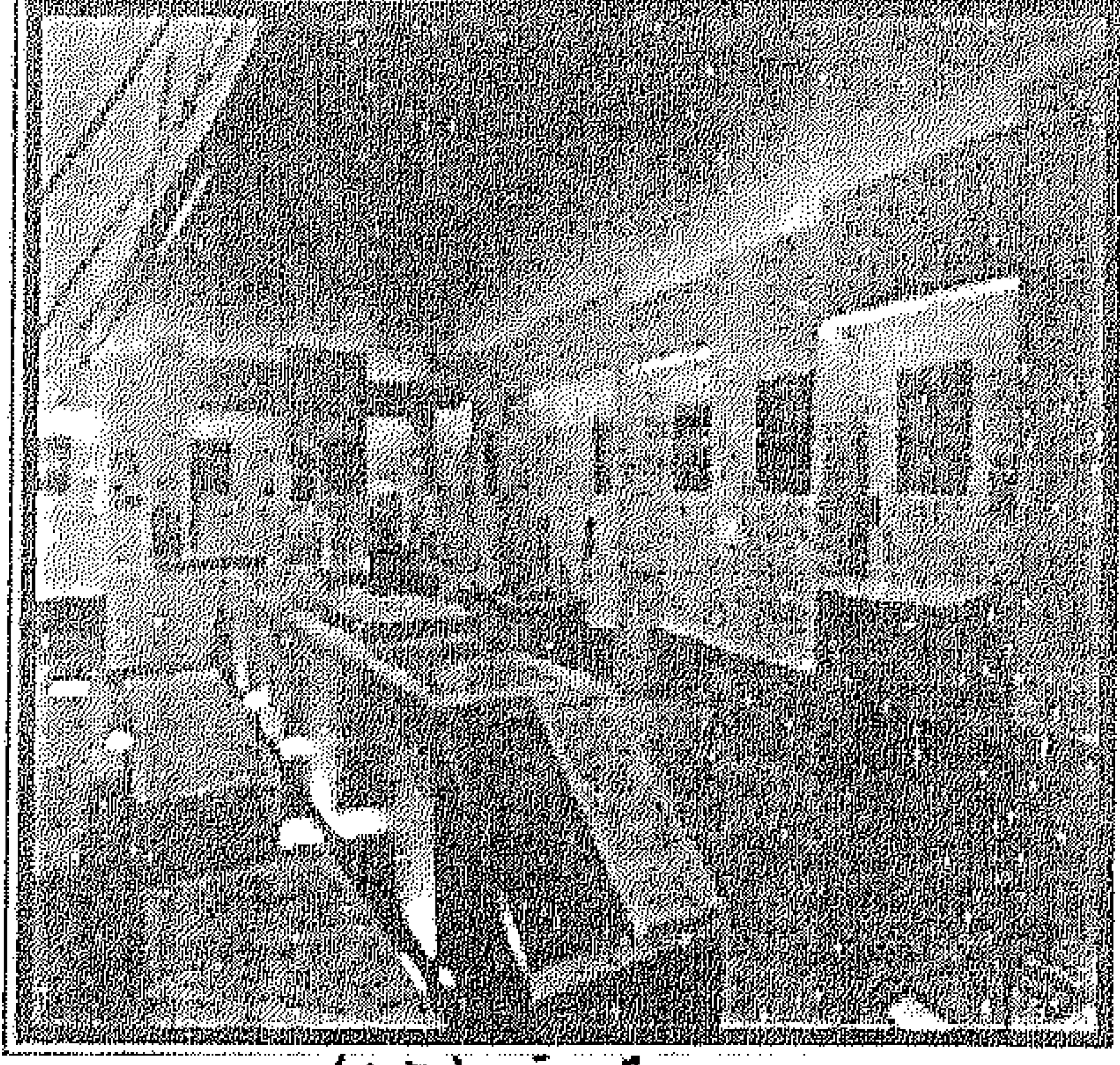
صورة رقم (١٤)

أجهزة المكفوفين(Equipment for Blind)



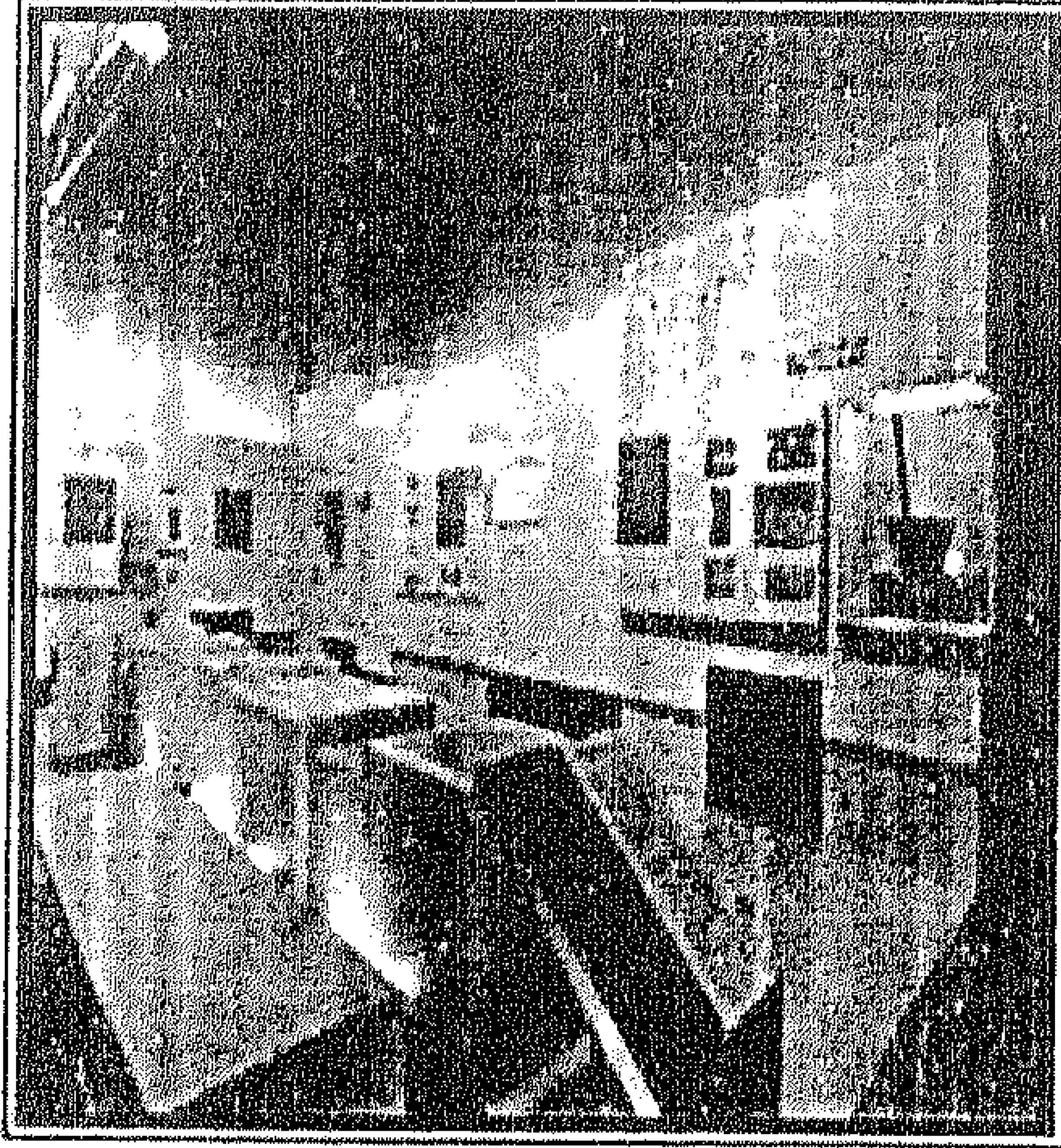
صورة رقم (١٥)

المكتبة من الخلف(Back view)



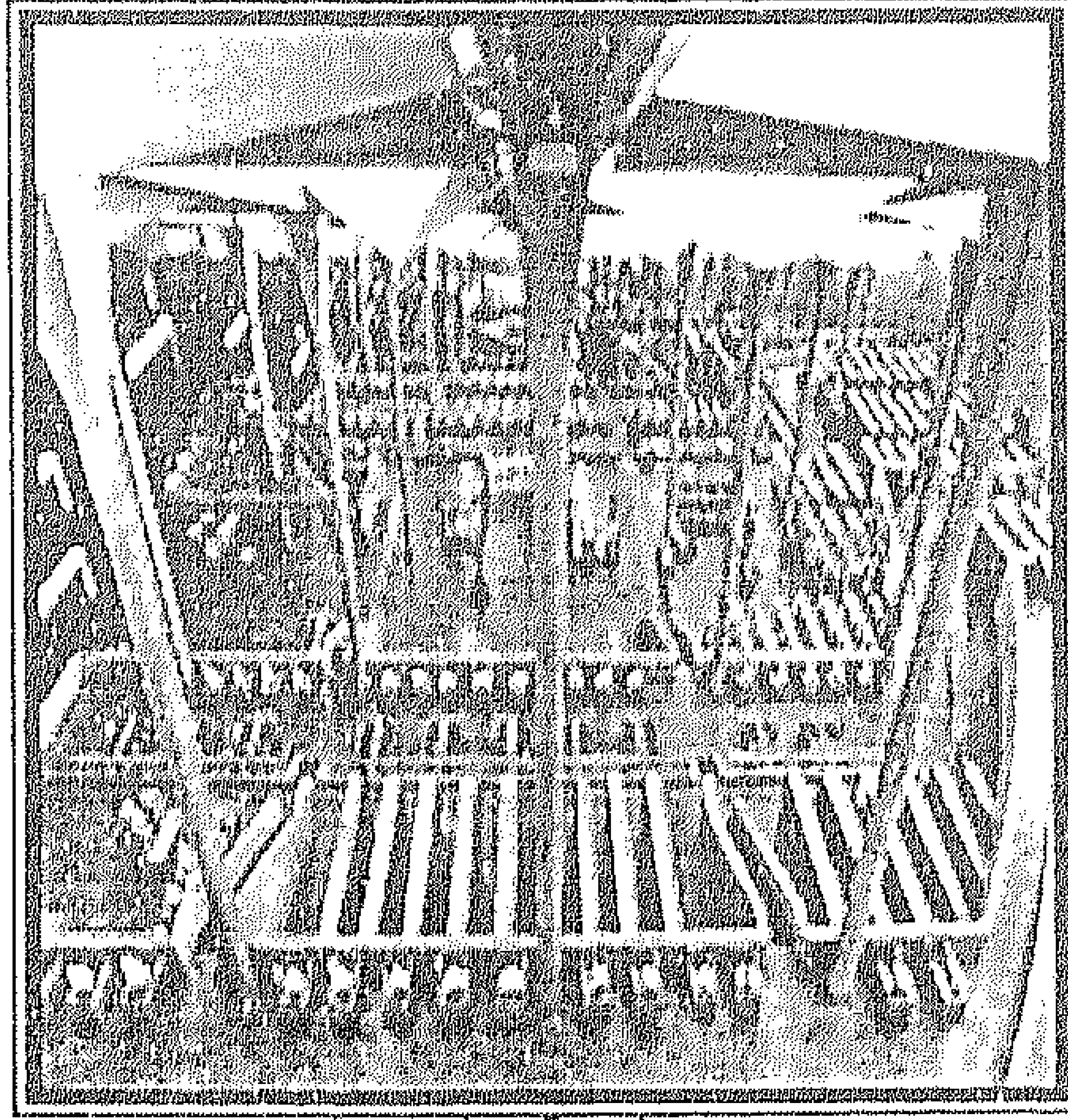
صورة رقم (١٦)

العصر البطلمي(Ptolemaic Era)



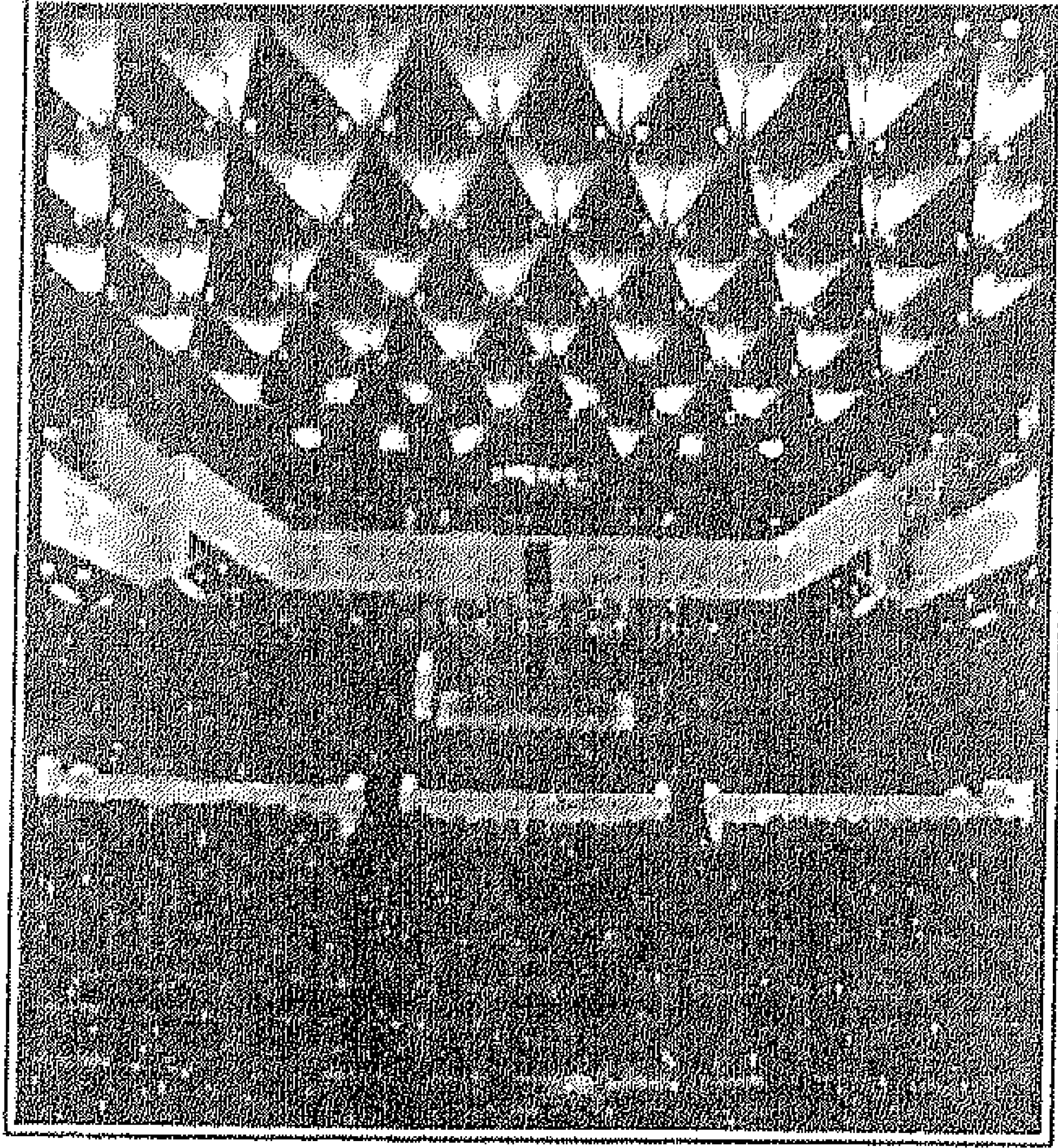
صورة رقم (١٧)

العصر الفرعوني(Pharaonic Era)



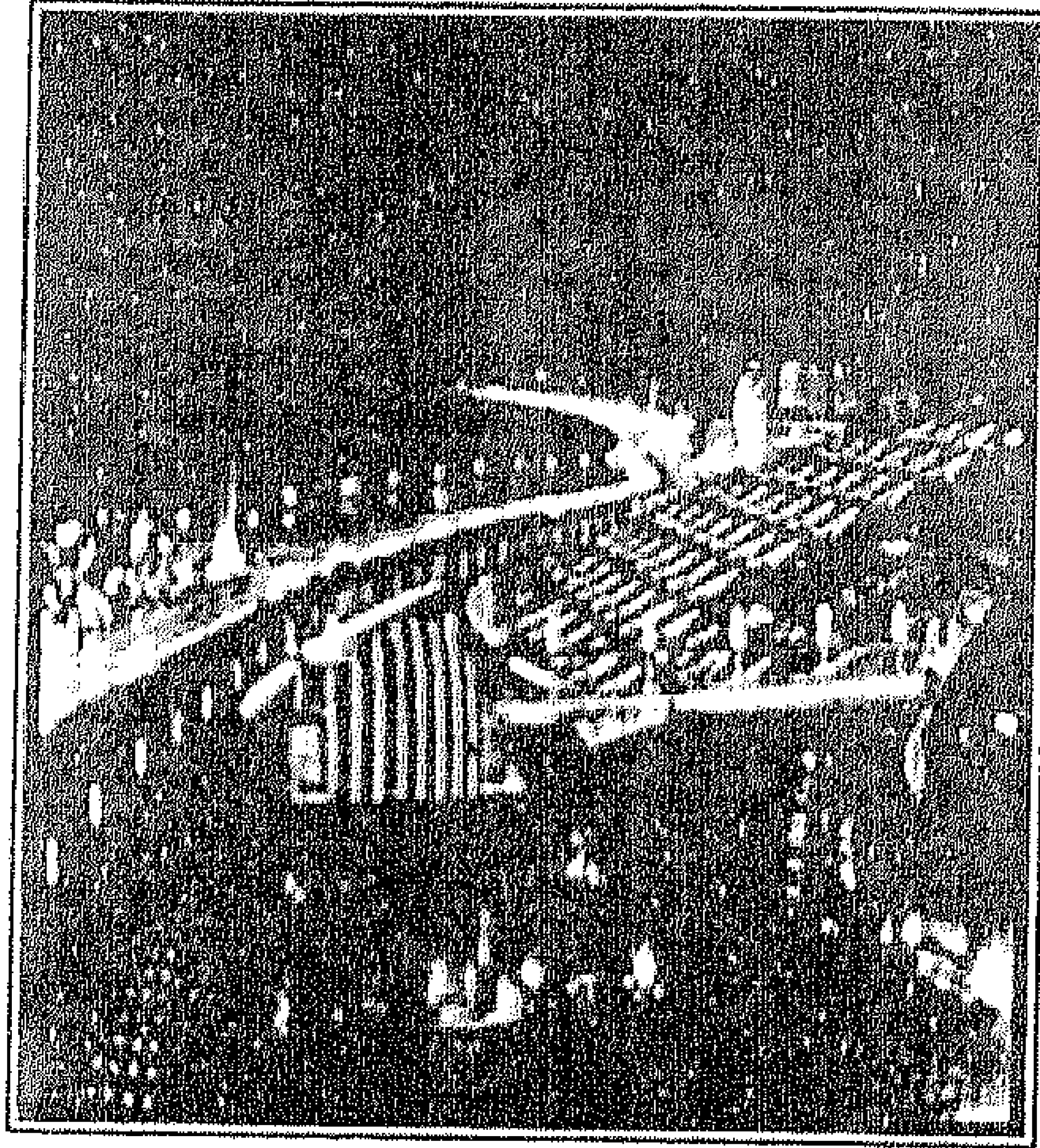
صورة رقم (١٨)

القاعة الوسطى(Main Reading Hall)



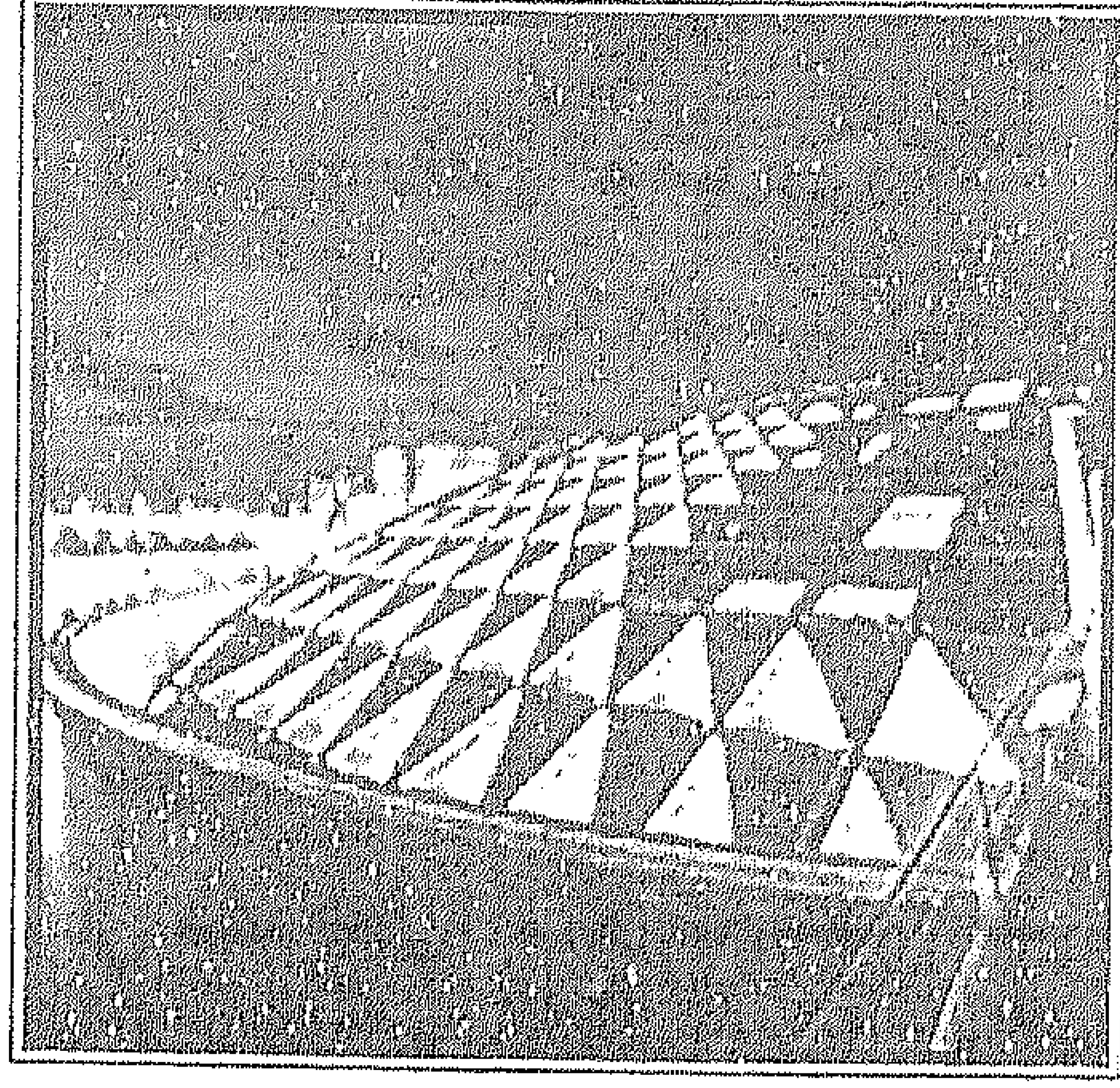
صورة رقم (١٩)

القاعة الكبرى(Great Hall)



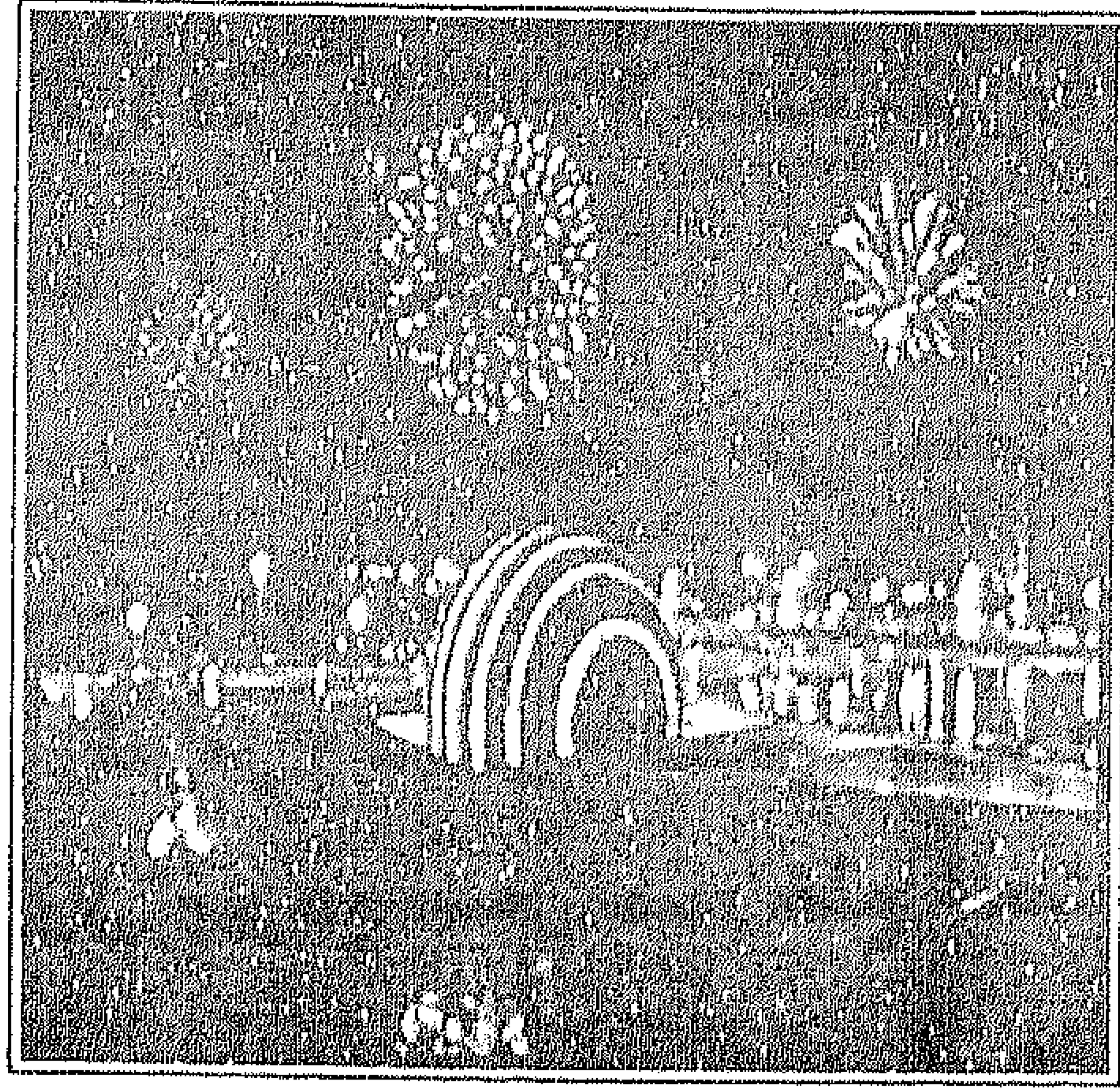
صورة رقم (٢٠)

منظر مسائي للمجمع(BA complex, night)



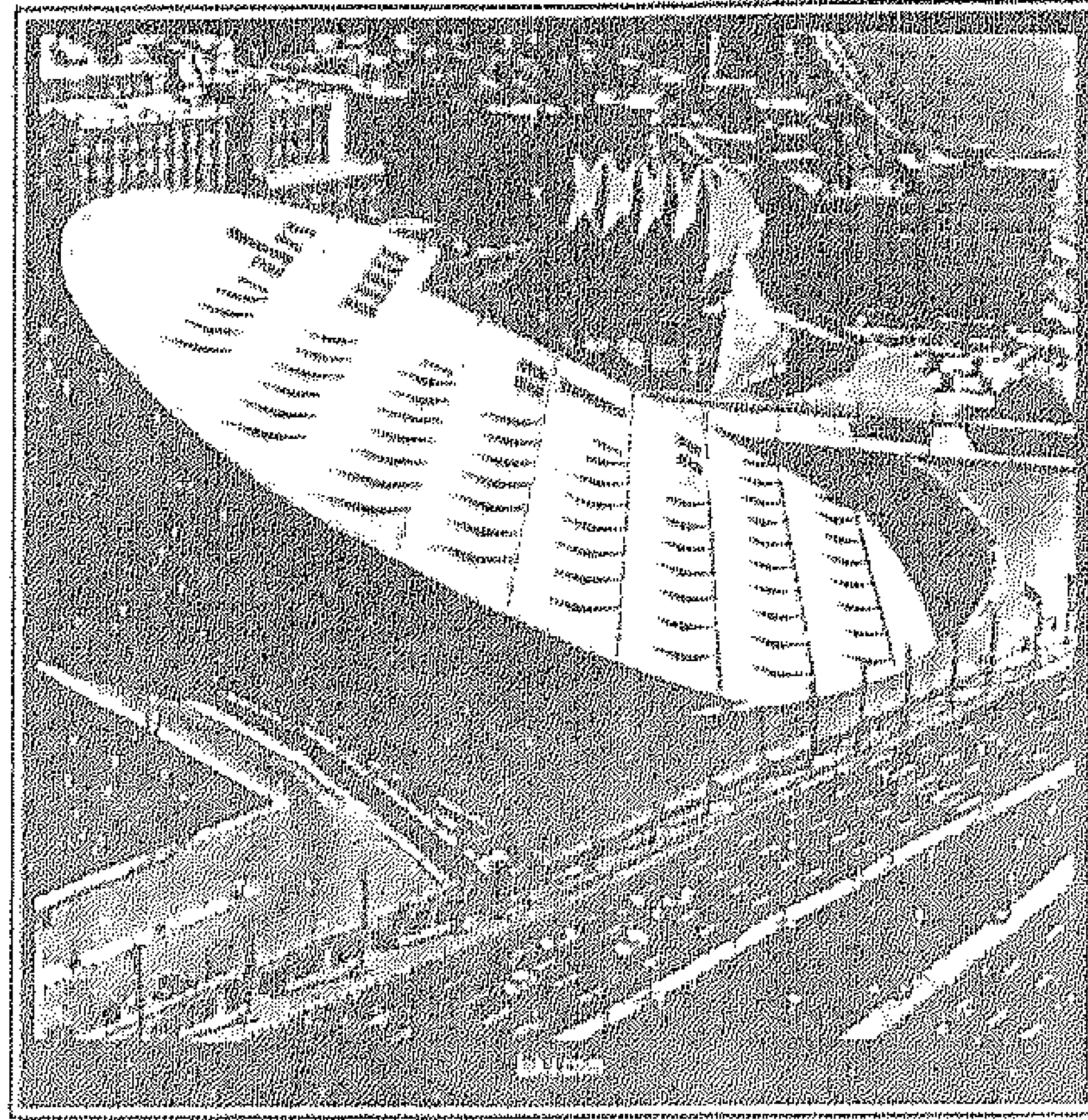
صورة رقم (٢١)

منظر مسائي للمكتبة (BA night view)

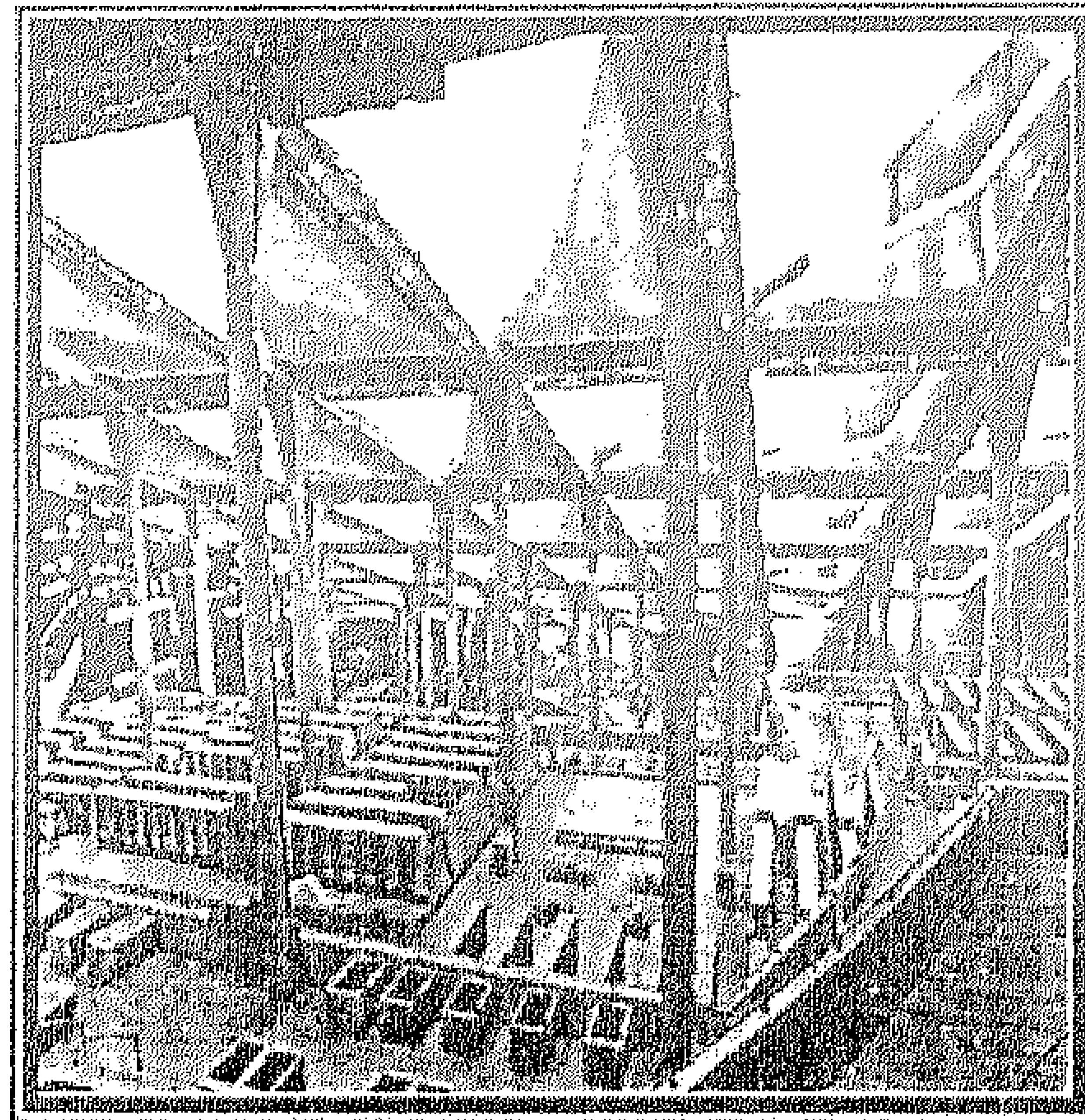


صورة رقم (٢٢)

افتتاح المكتبة (BA Inauguration)



صورة رقم (٢٣)
منظر خارجي للمكتبة

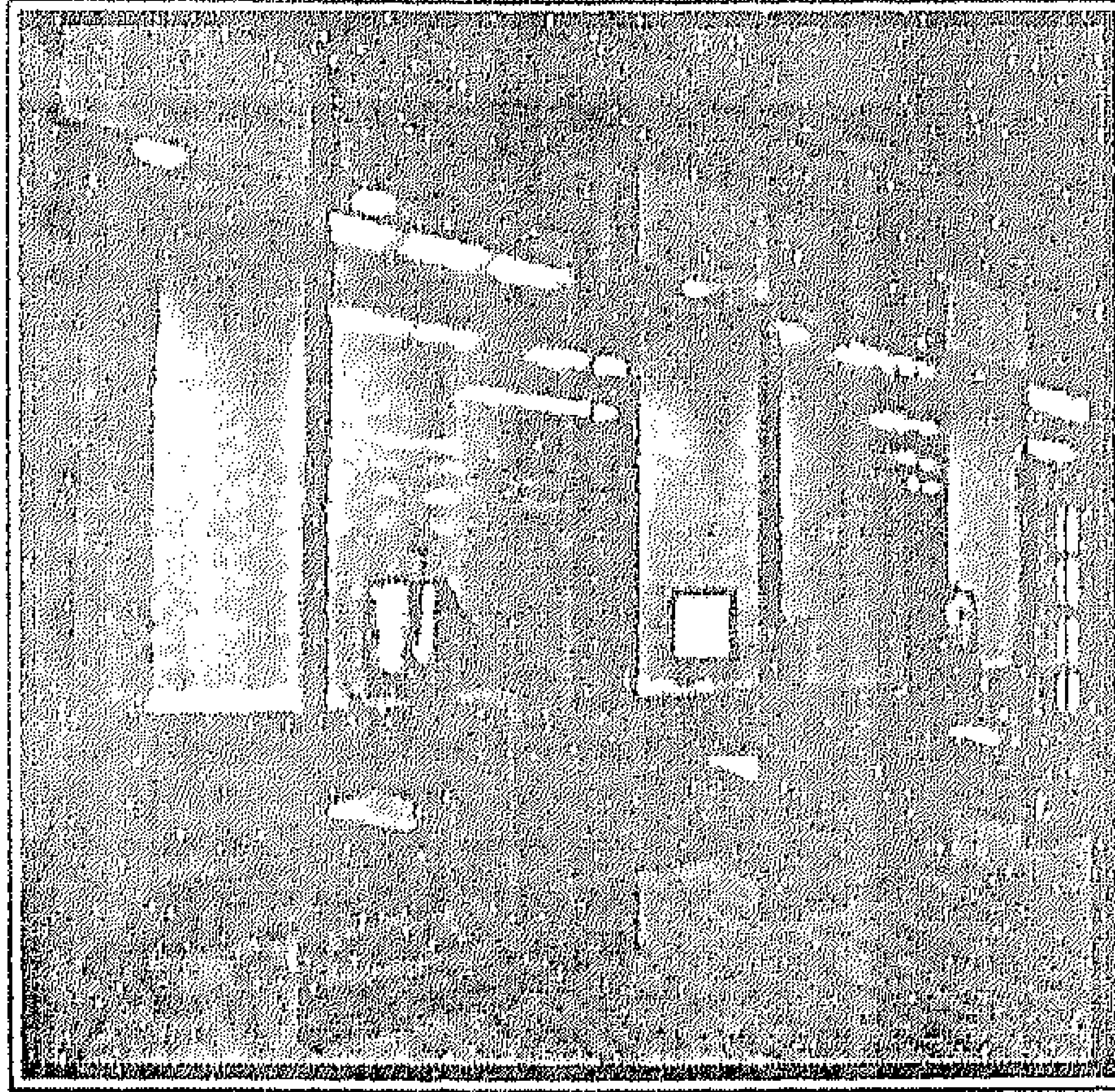


صورة رقم (٢٤)
أرفف الكتب (Open shelves)
(Landscape of Bibliotheca Alexandria)



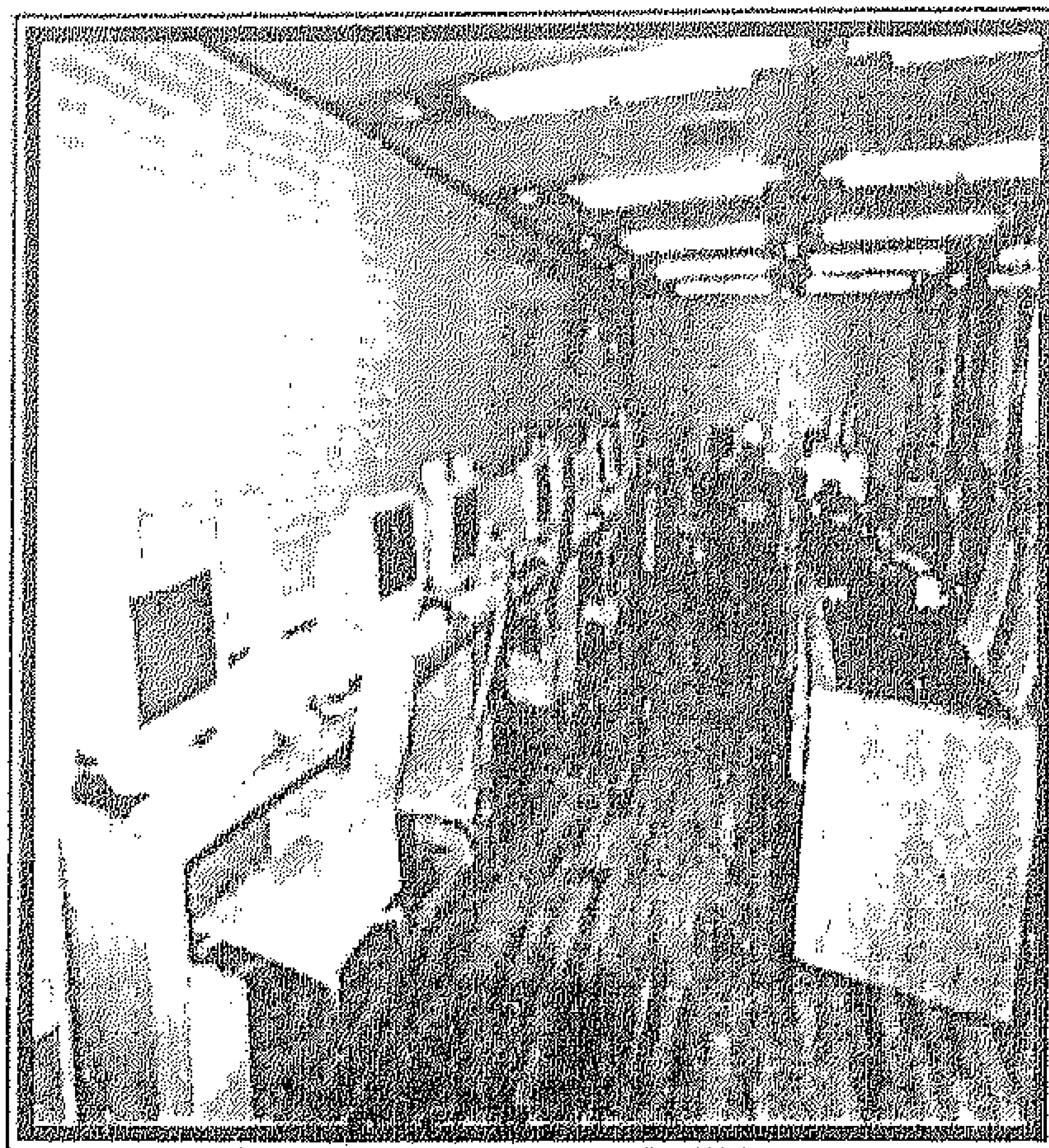
صورة رقم(٢٥)

مكتبة الطفل (Children Lib)



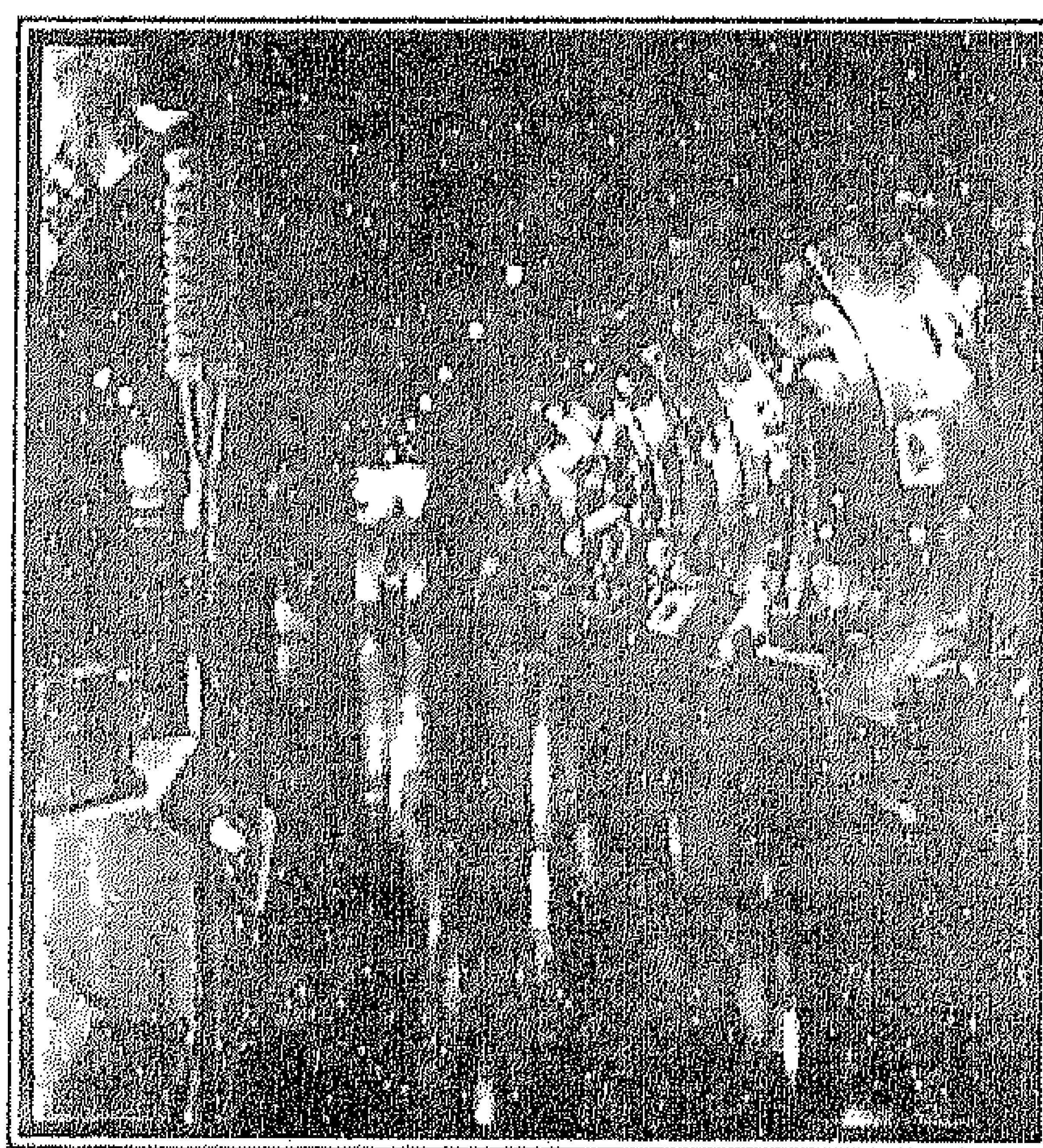
صورة رقم (٢٦)

مكتبة الوسائط المتعددة (Multimedia Library)



صورة رقم (٢٧)

مكتبة طه حسين(Taha Hussein Lib)



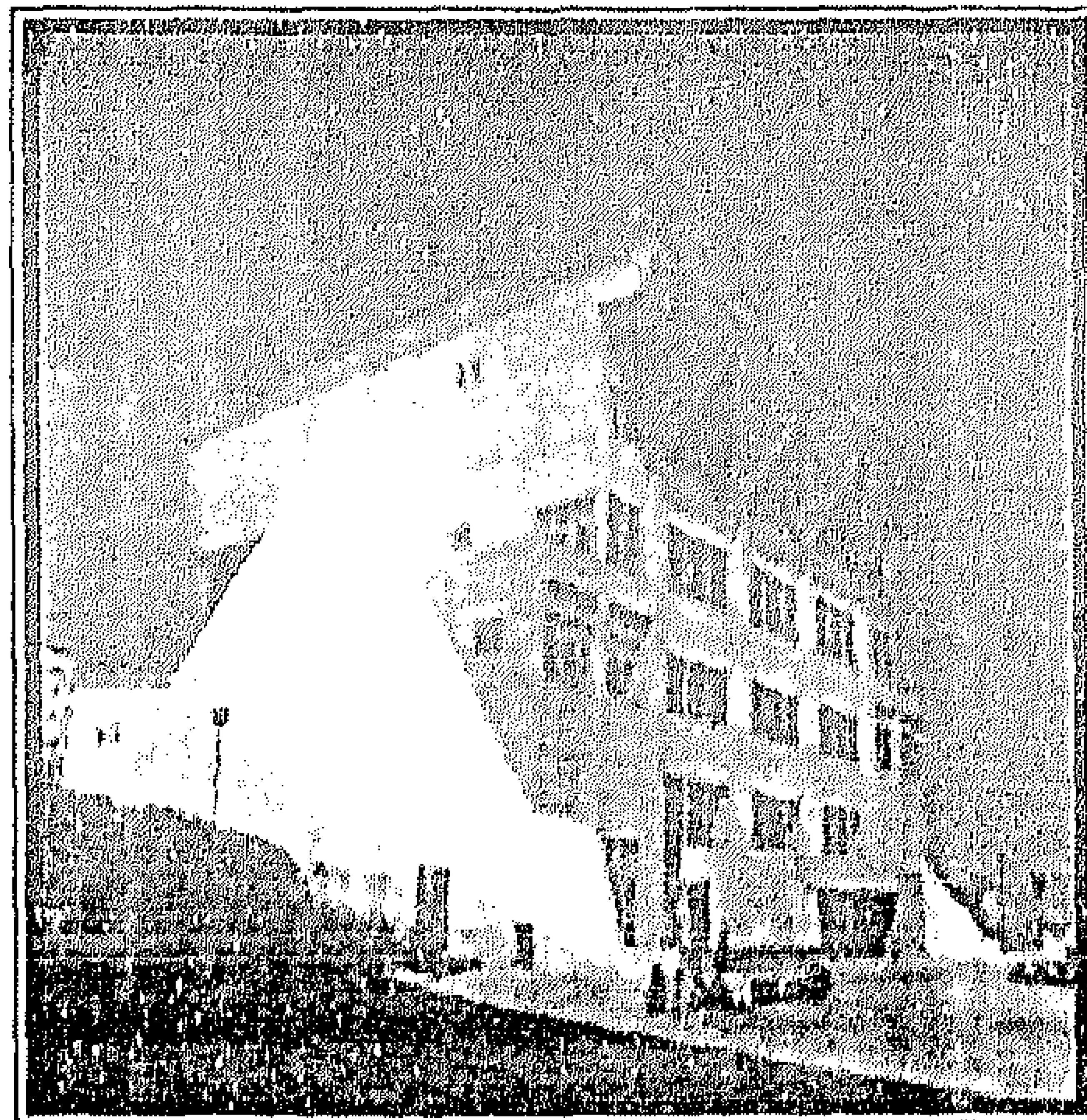
صورة رقم (٢٨)

قاعة المعارض المتعددة (Multi Exhibition Area)



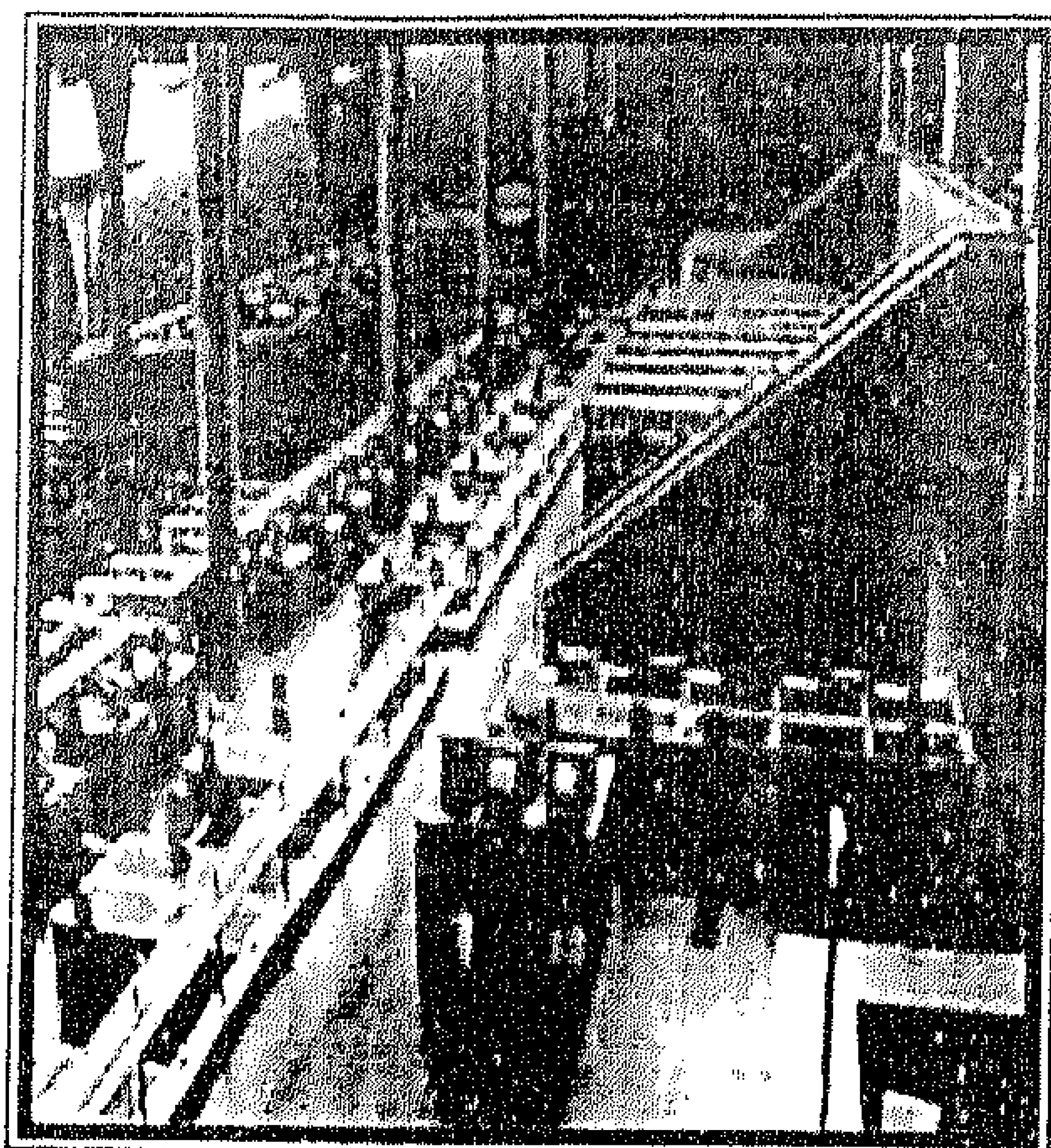
صورة رقم (٢٩)

متحف تاريخ للعلوم (Since Museum)



صورة رقم (٣٠)

مركز المؤتمرات (Conference Center)



صورة رقم (٣١)
مستويات قاعة الإطلاع (Cascading Levels)

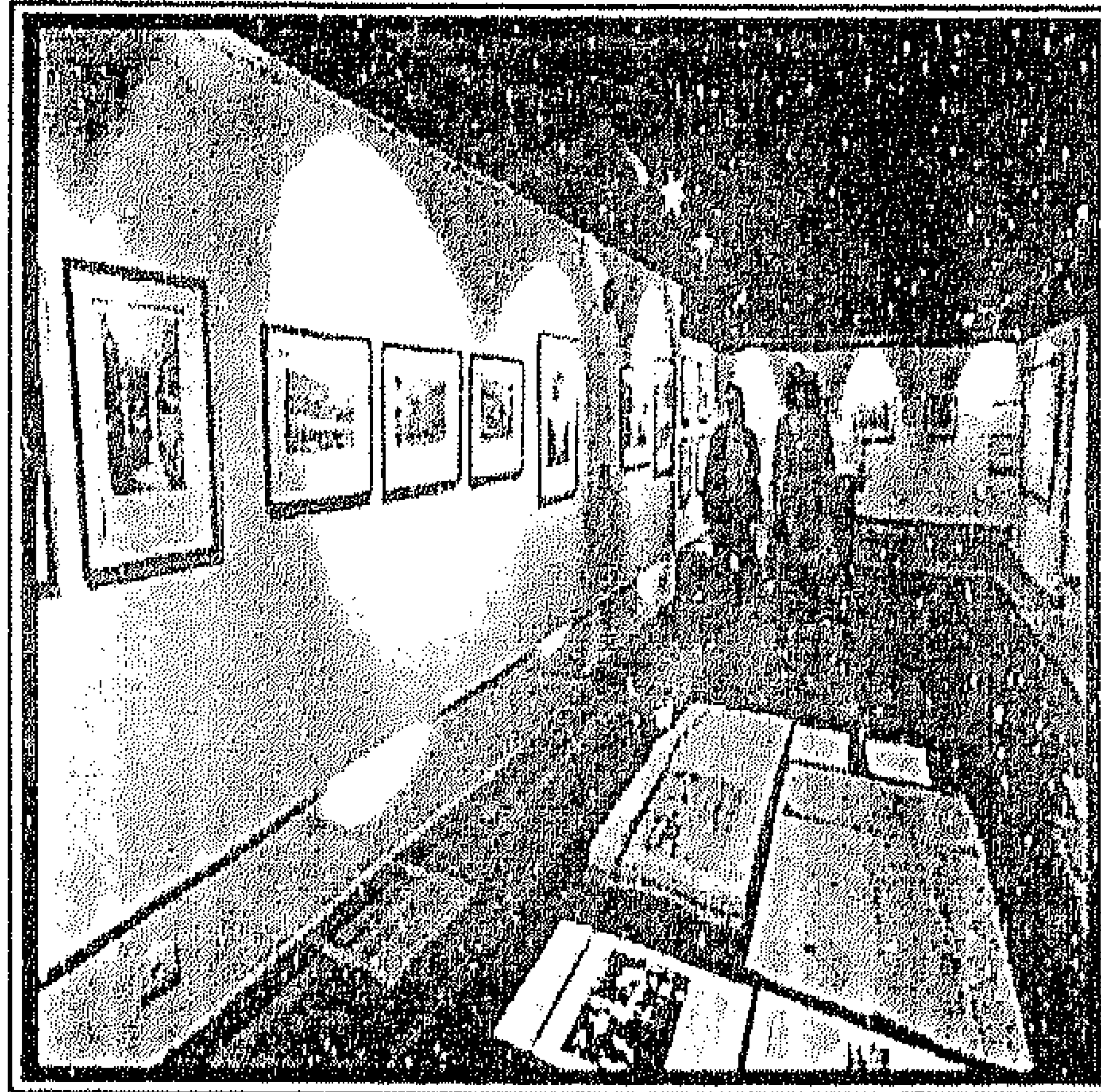


صورة رقم (٣٢)
المكتبة ومركز المؤتمرات (BA and BACC)



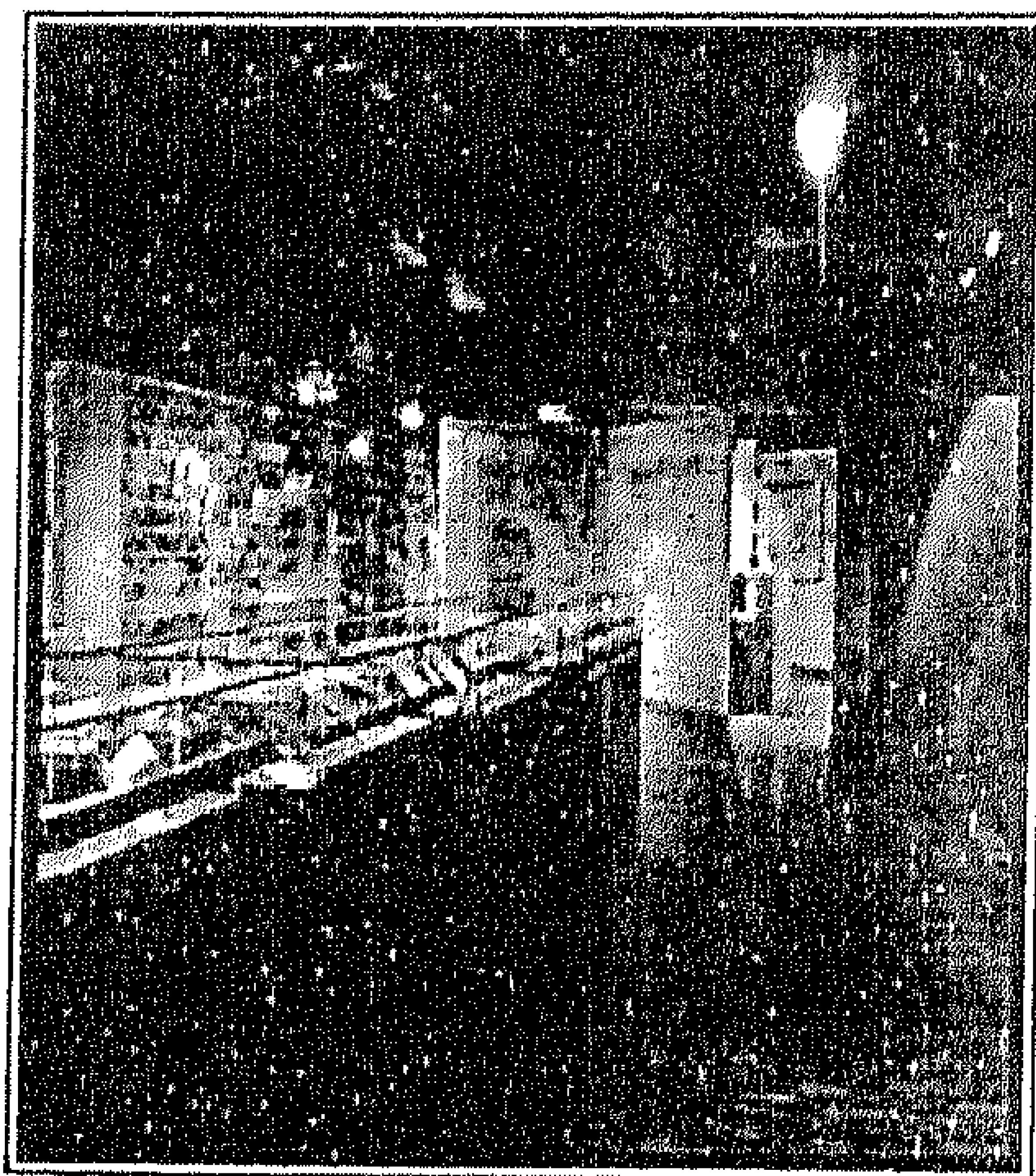
صورة رقم (٣٣)

قاعة العرض الجماعي (Group Viewing Room)



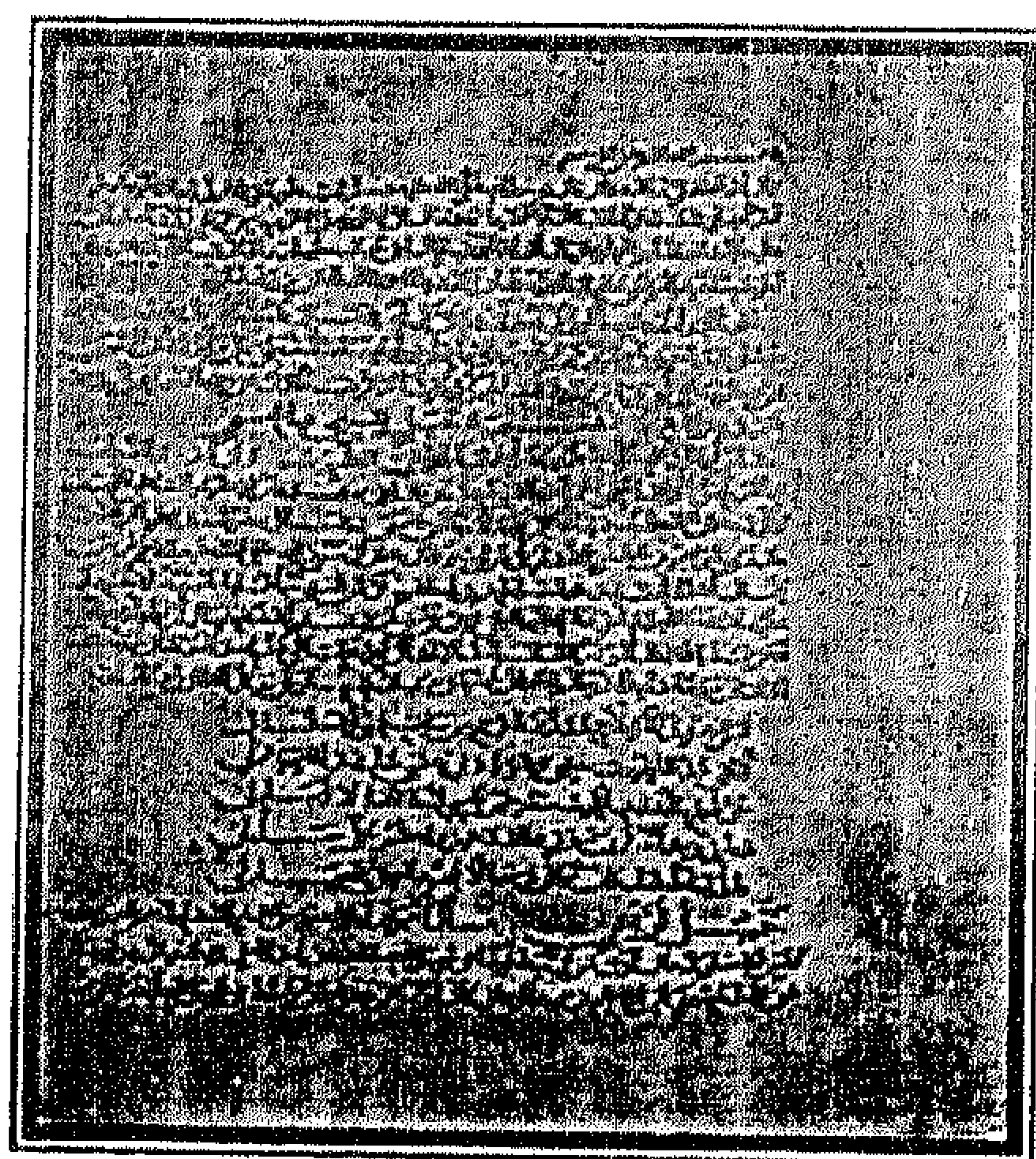
صورة رقم (٣٤)

الإسكندرية عبر العصور (Alexandria during Agies)



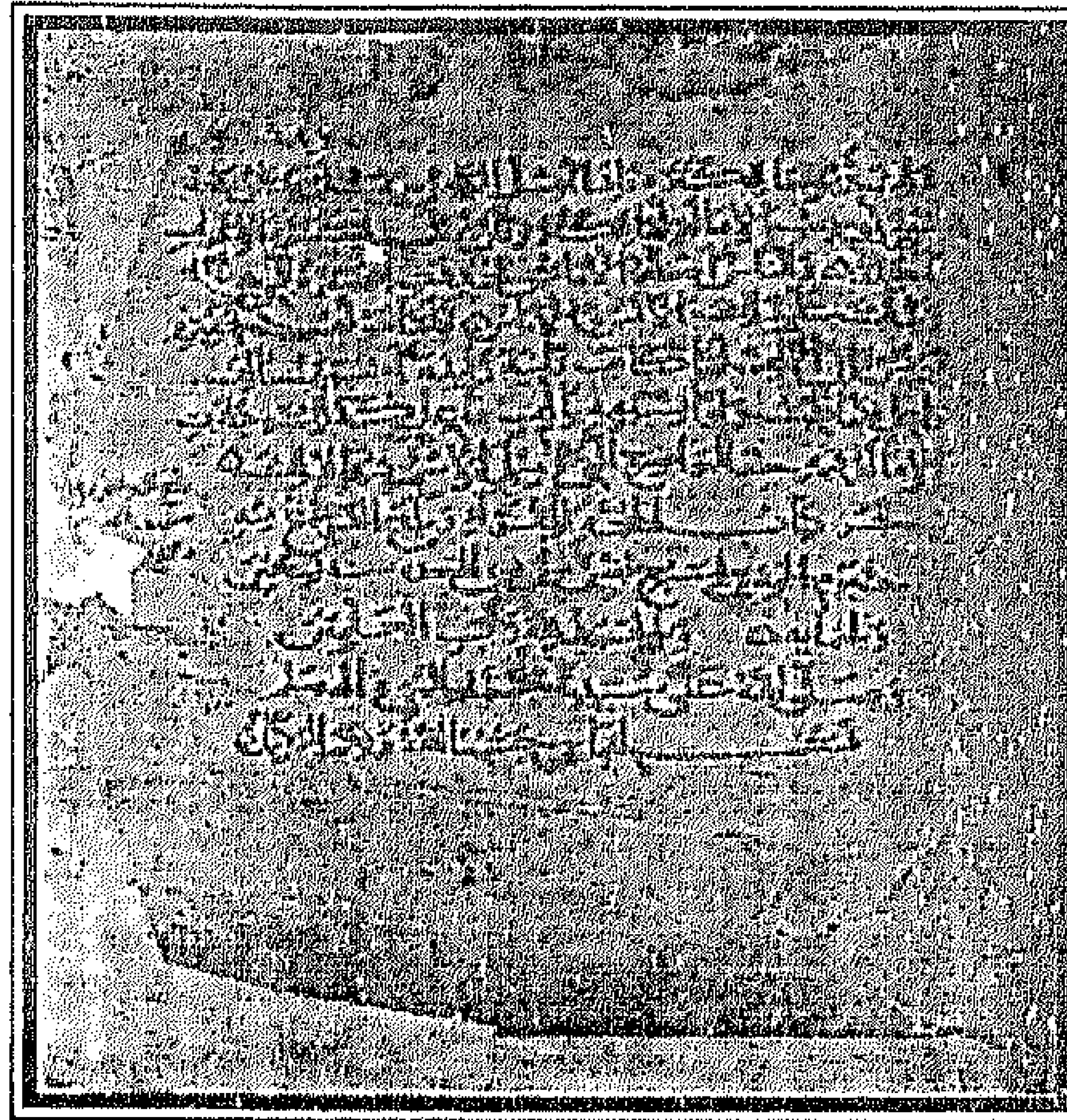
صورة رقم (٣٥)

متحف المخطوطات (The museum of manuscripts)



صورة رقم (٣٦)

أسماء خيل العرب وفرسانها (The-names-of-arabic-horses)

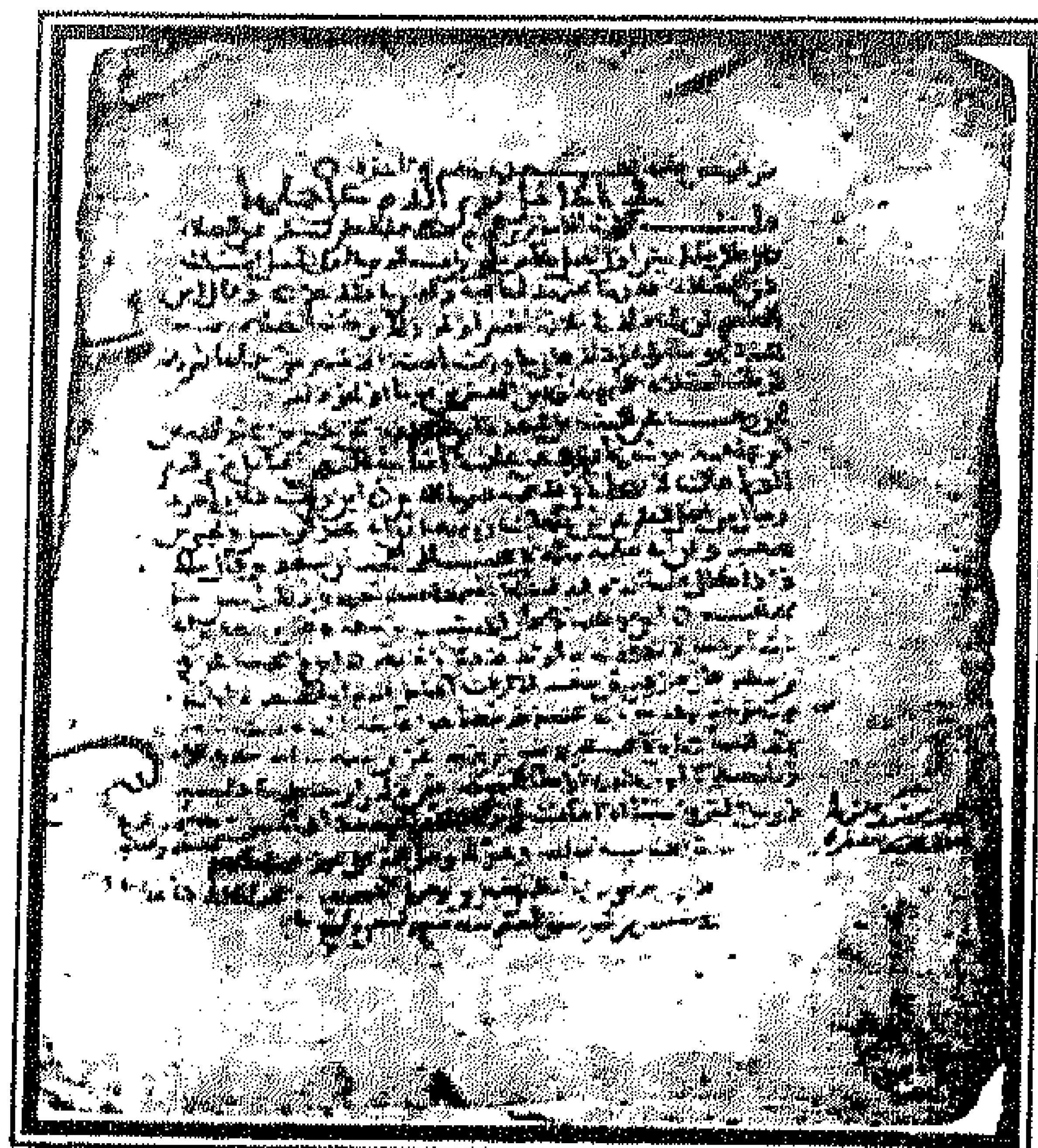


صورة رقم (٣٧) الحجة لأبى على الفارسي



صورة رقم (٣٨) الحدود لسعيد بن هبة الله

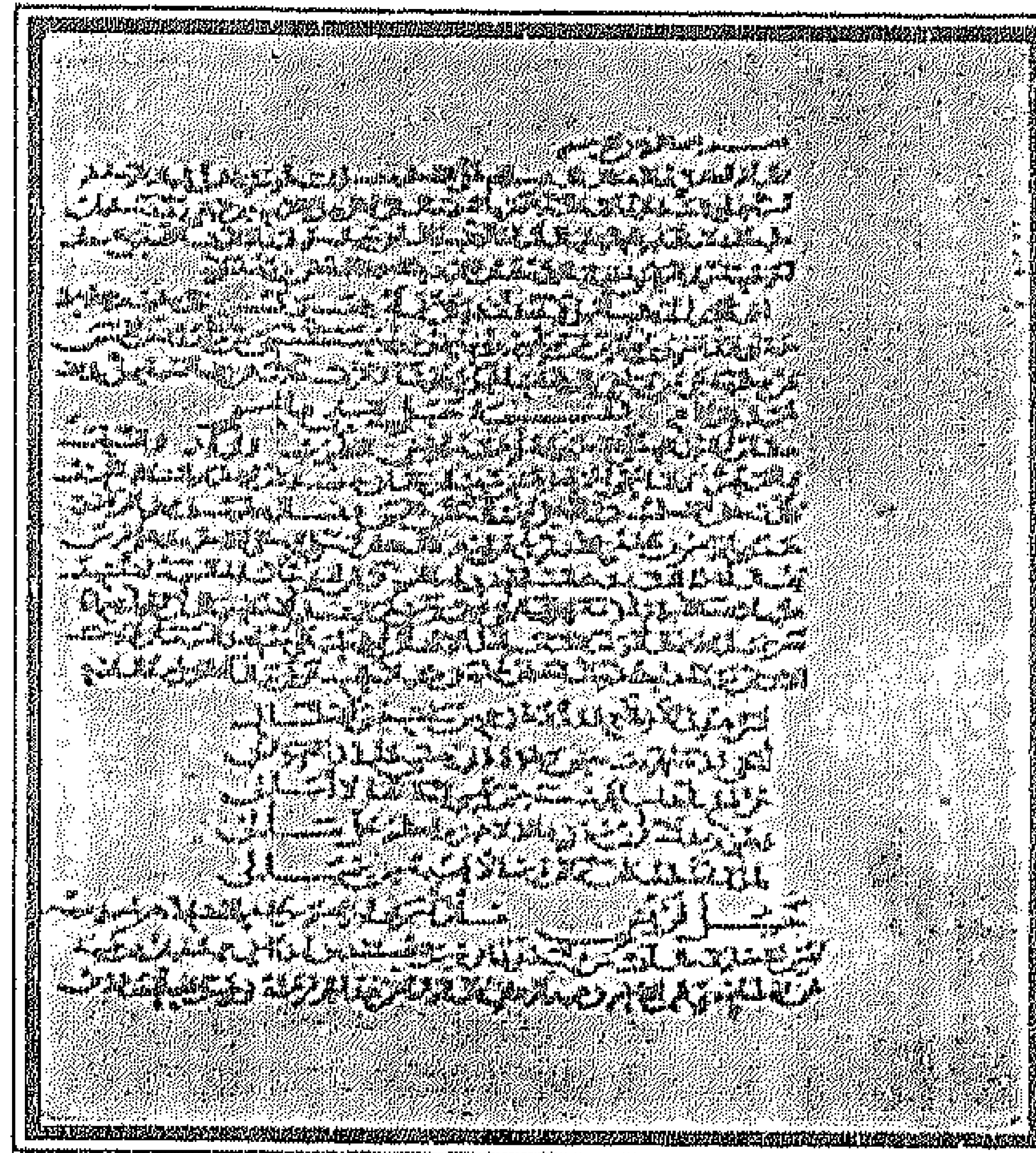
(The-names-of-arabic-horses)



الصورة رقم (٣٩) المدونة في فقه المالكية



صورة رقم (٤٠) تمثال صغير لتلميذه جالسة على ركبتيها

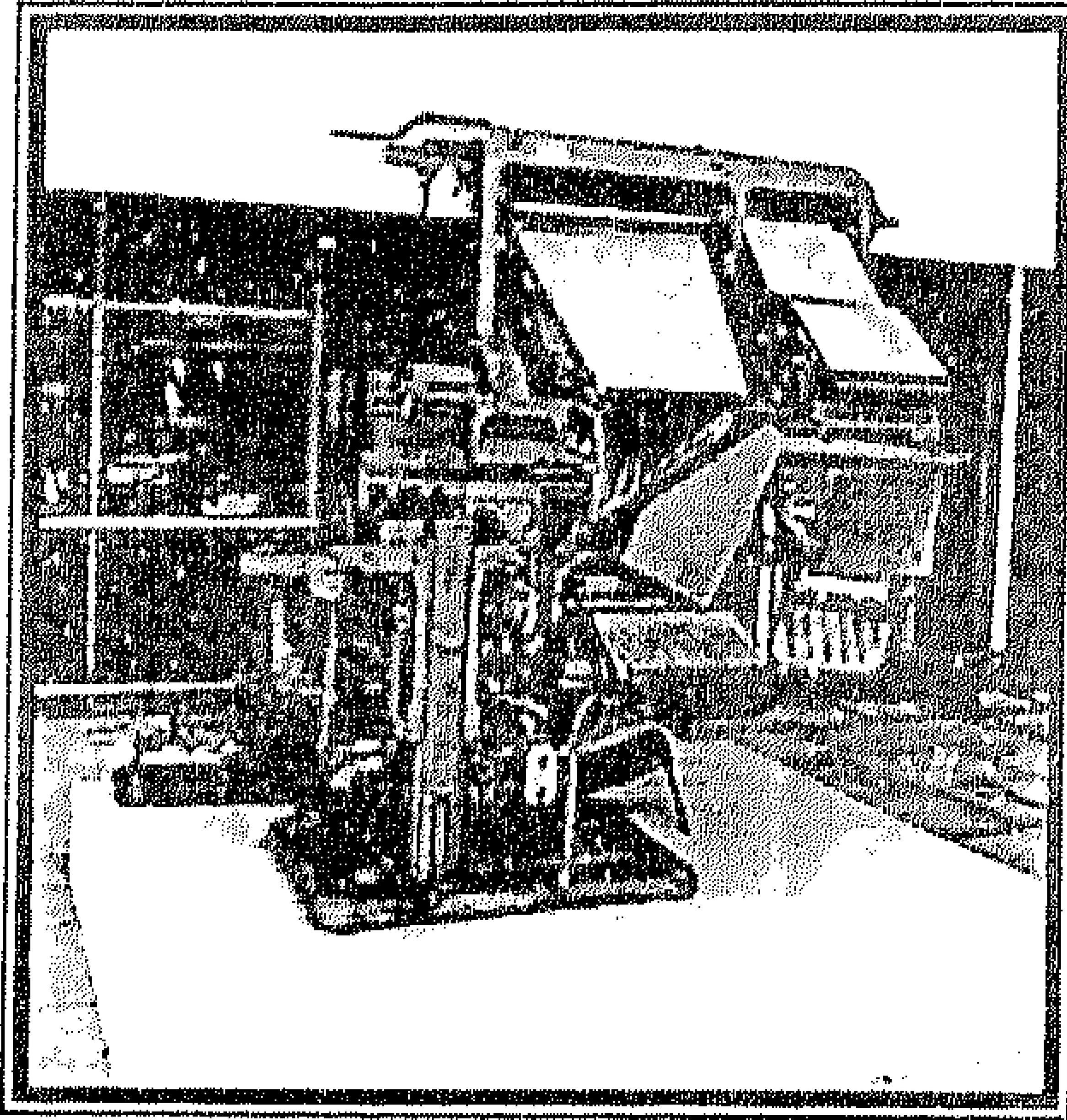


صورة رقم (٤١) الجامع لأخلاق الراوي الخطيب

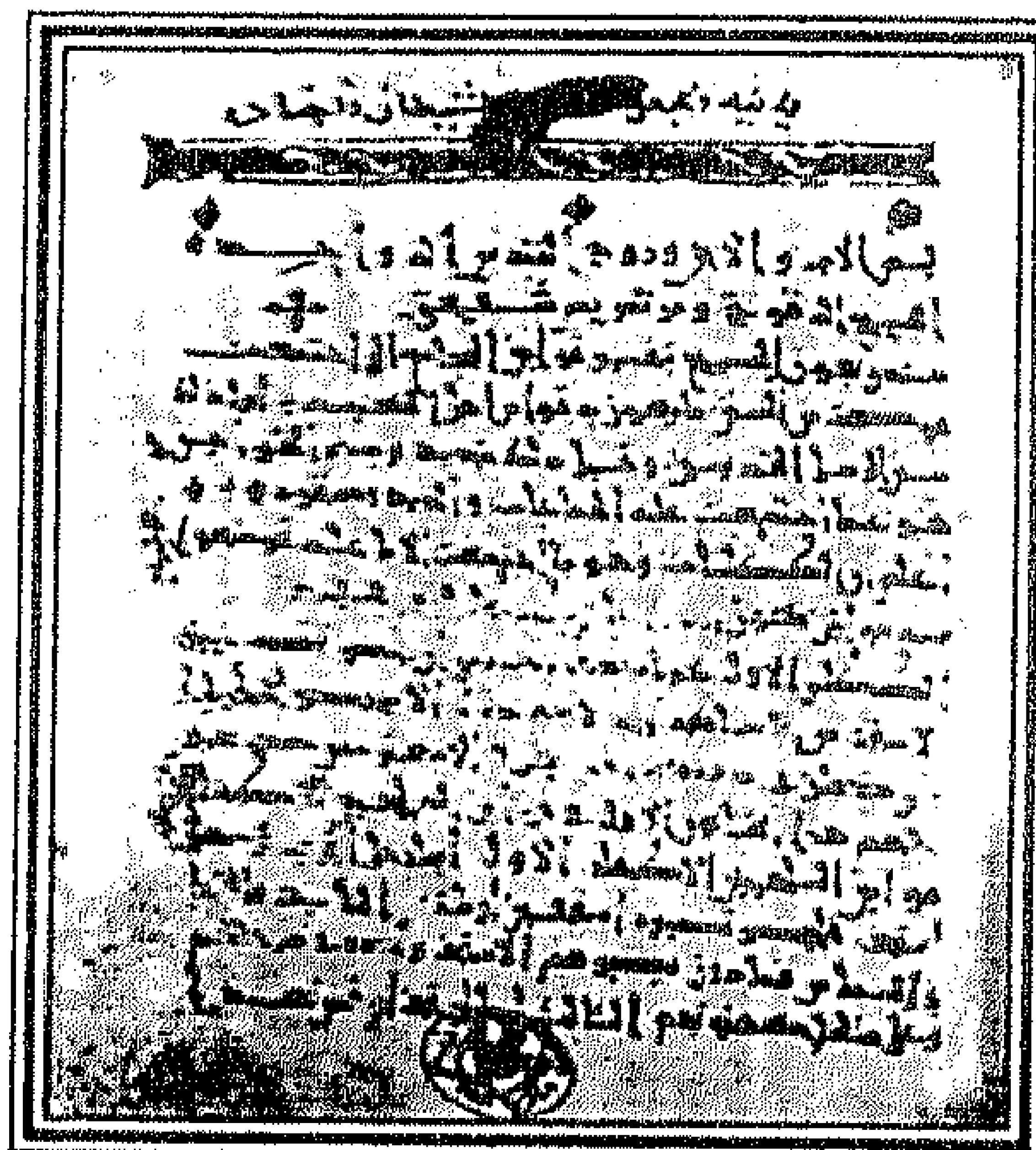


صورة رقم (٤٢)

تمثال لطفل نائم يجلس على قاعدة ويرتدى ثوباً إغريقياً

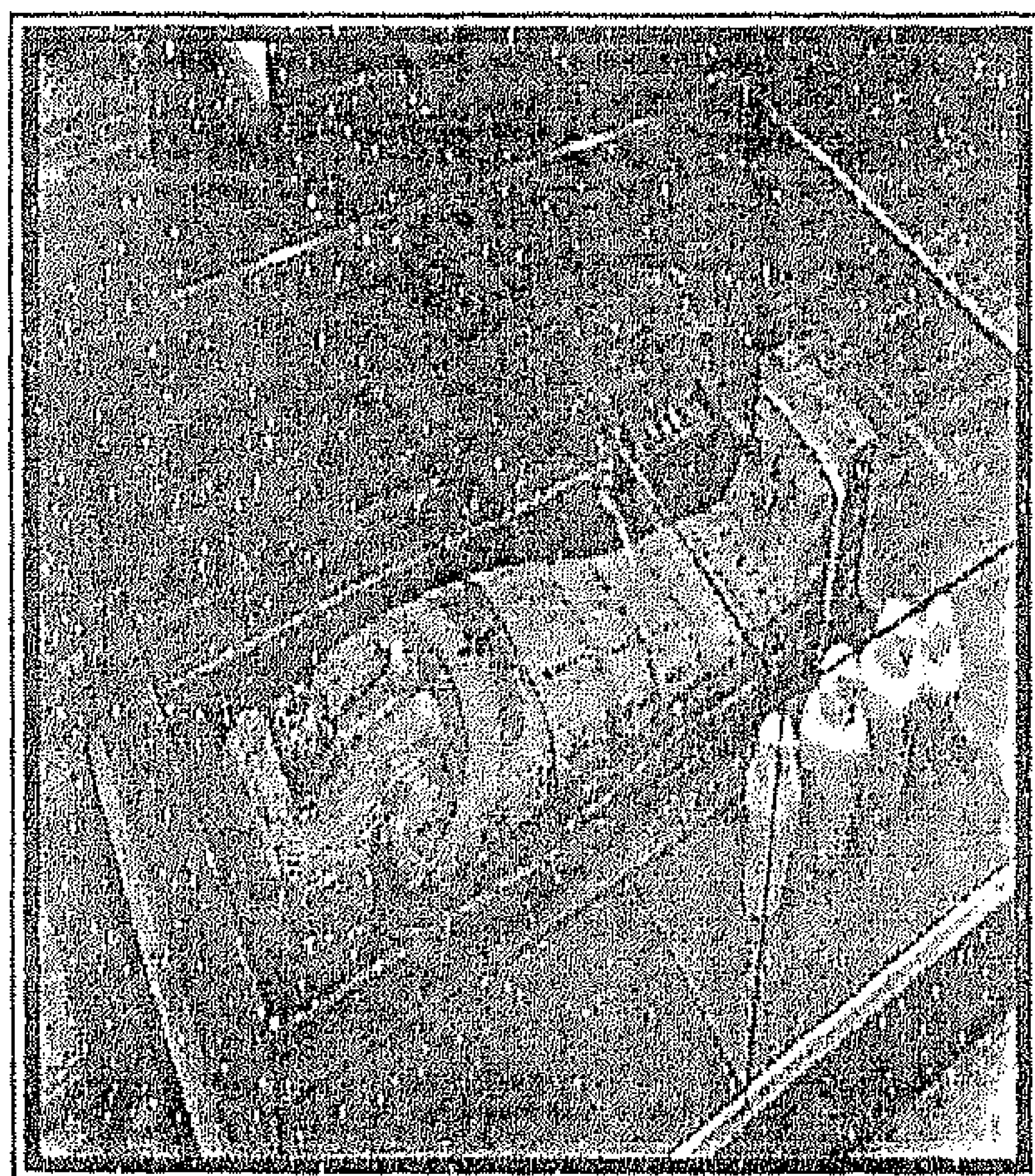


صورة رقم (٤٣) أول طابعة مطبعة بولاق

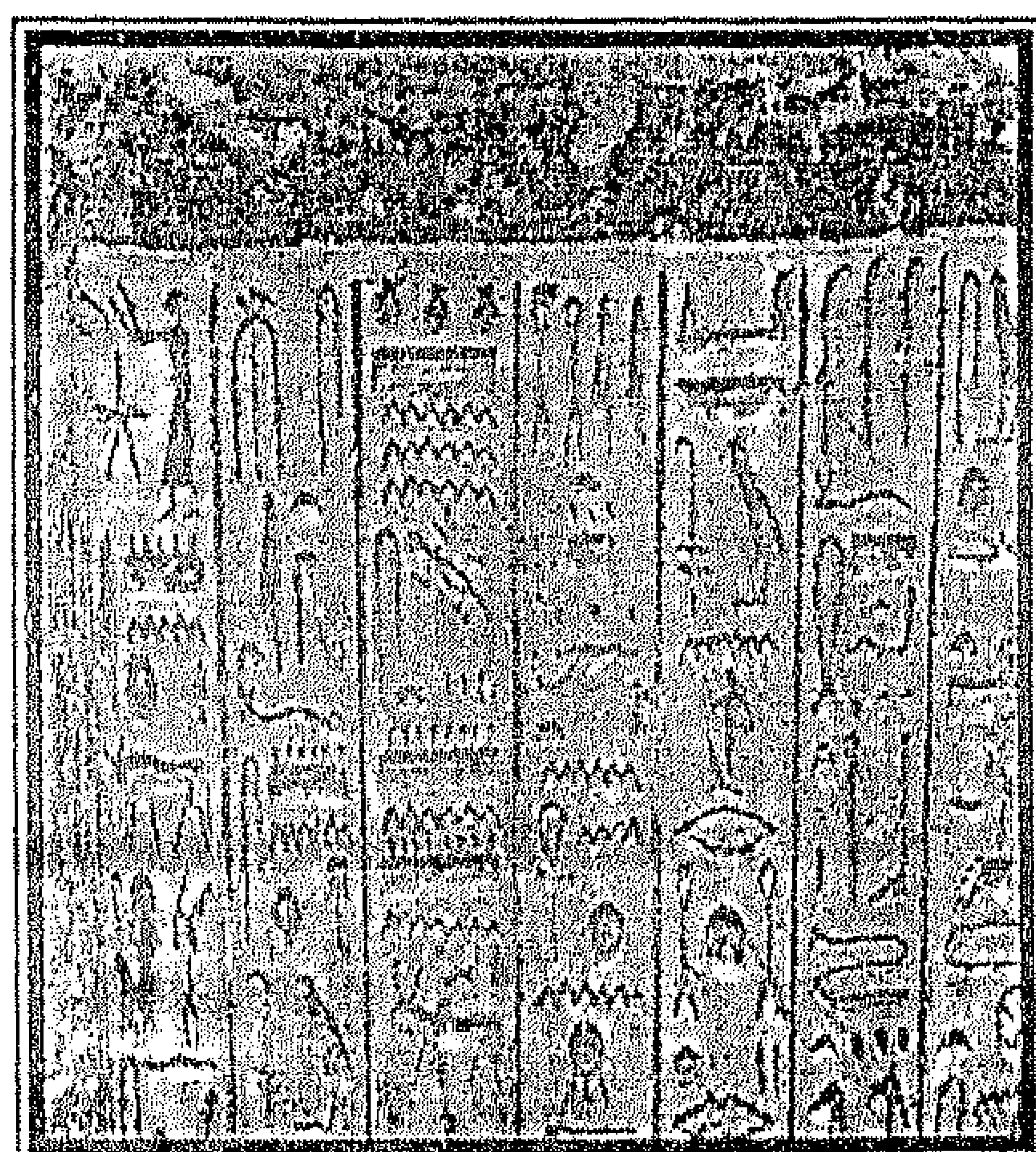


صورة رقم (٤٤)

قوانين المجاميع الكنسية (First Printer (Bollak Printer)



صورة رقم (٤٥) تابوت فرعوني(Pharonic coffin)

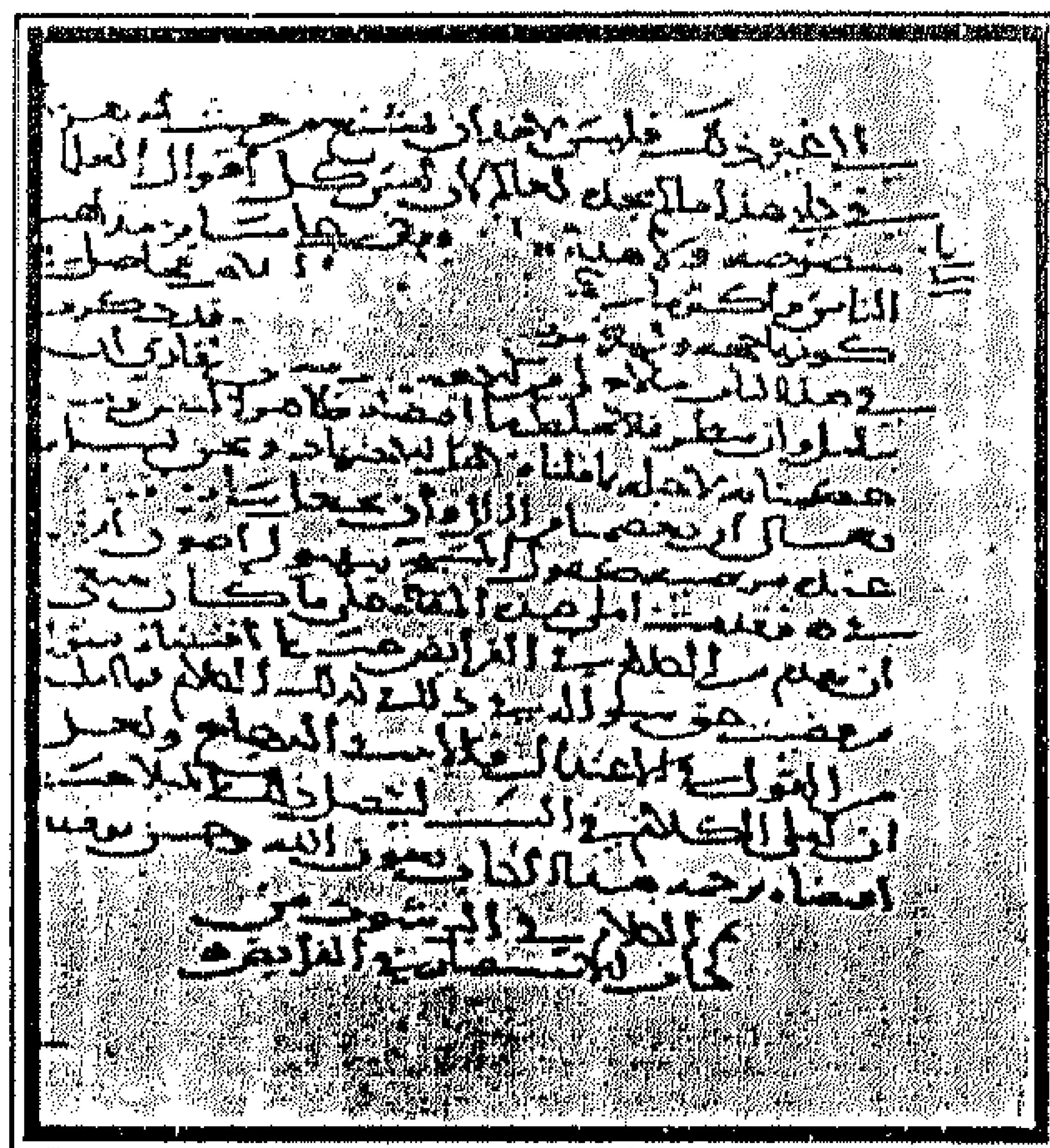


صورة رقم (٤٦) قطعة من عامود(Fragment of a Stella)

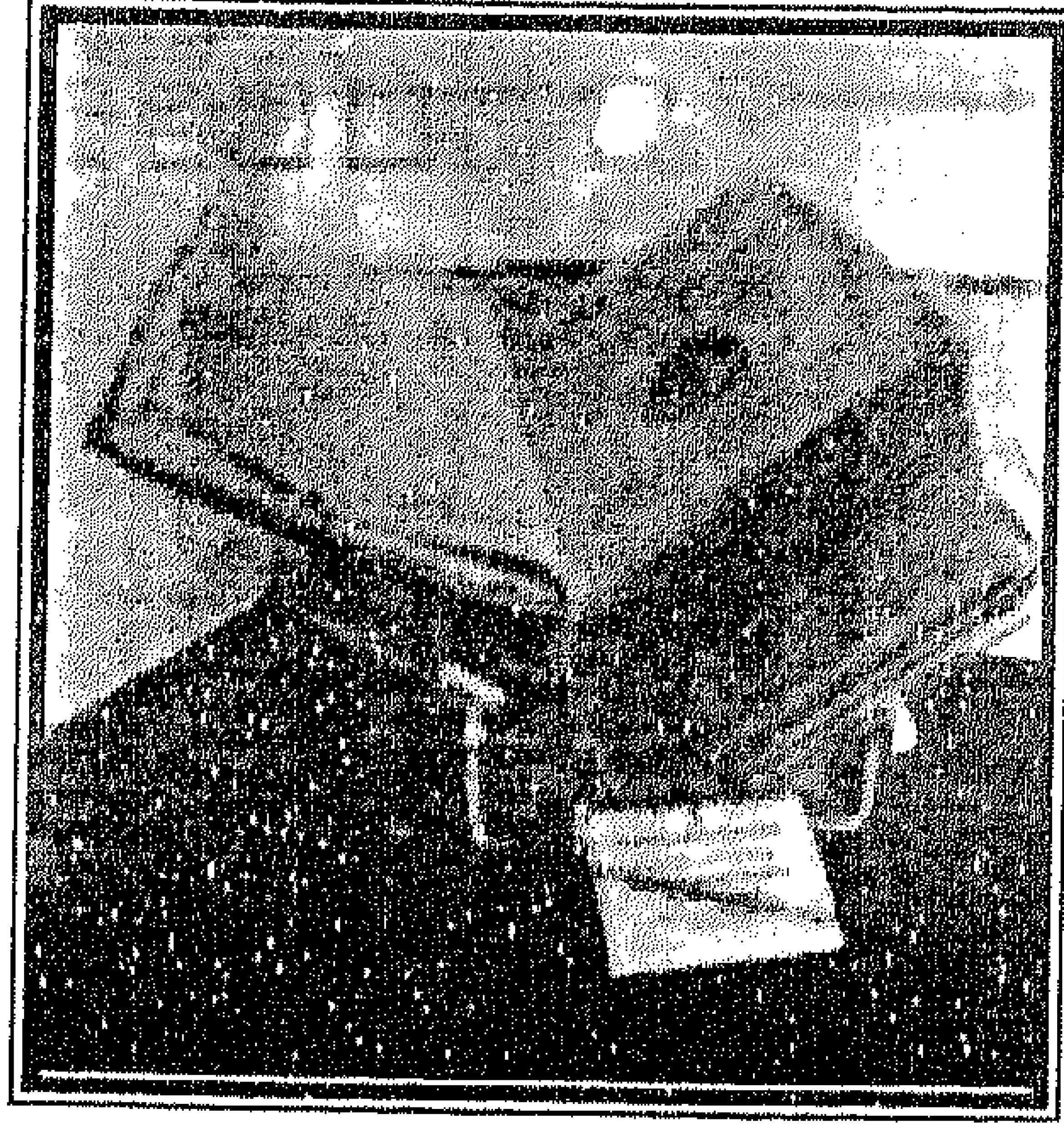


صورة رقم (٤٧) قناع جنائزي من الجص الملون لسيدة ملحق بالجزء العلوي التابوت

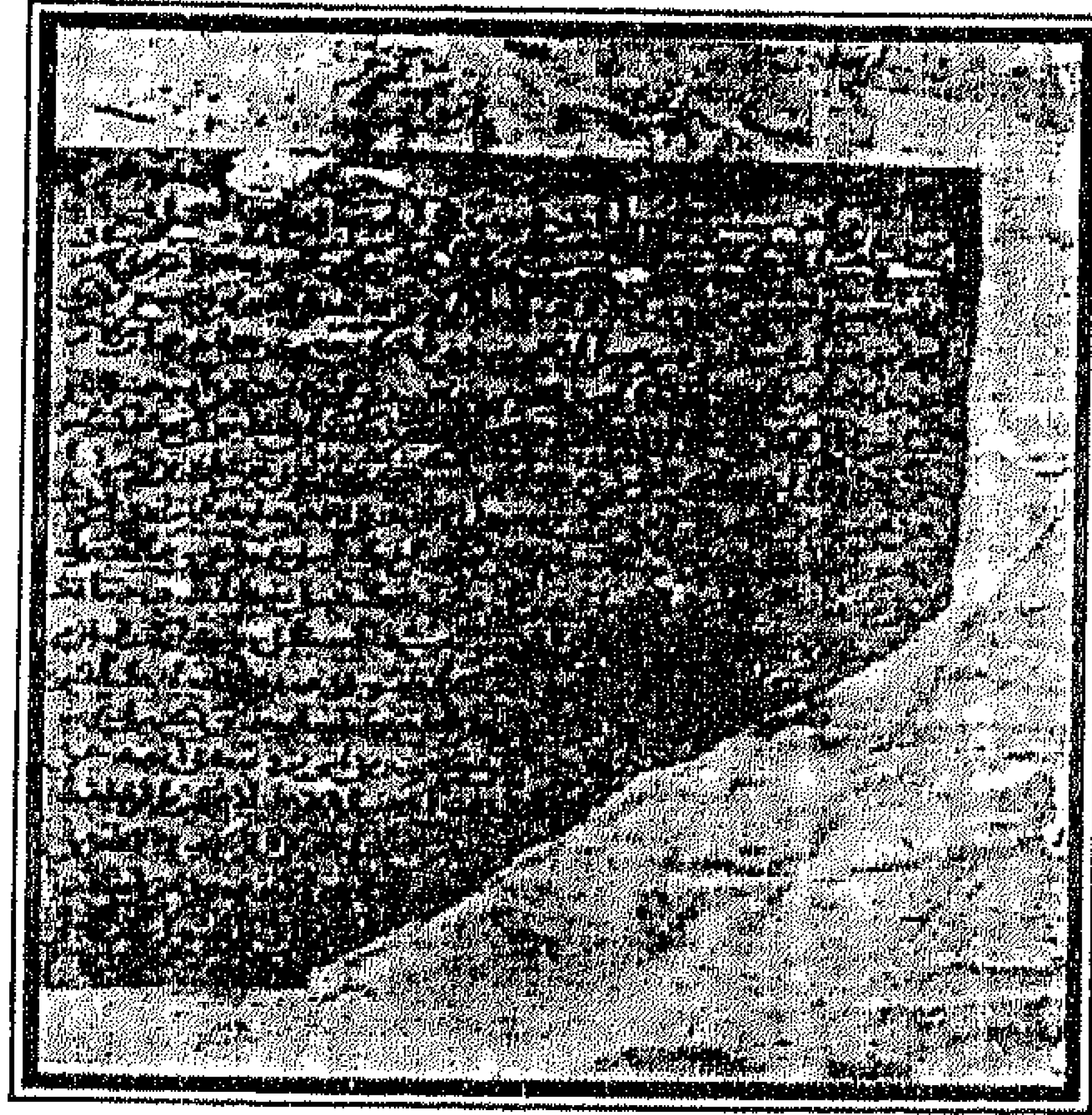
Coloured plaster funerary mask of a lady,)
attached to the upper part of a coffin



صورة رقم (٤٨) كتاب الاستبصار في الفرائض



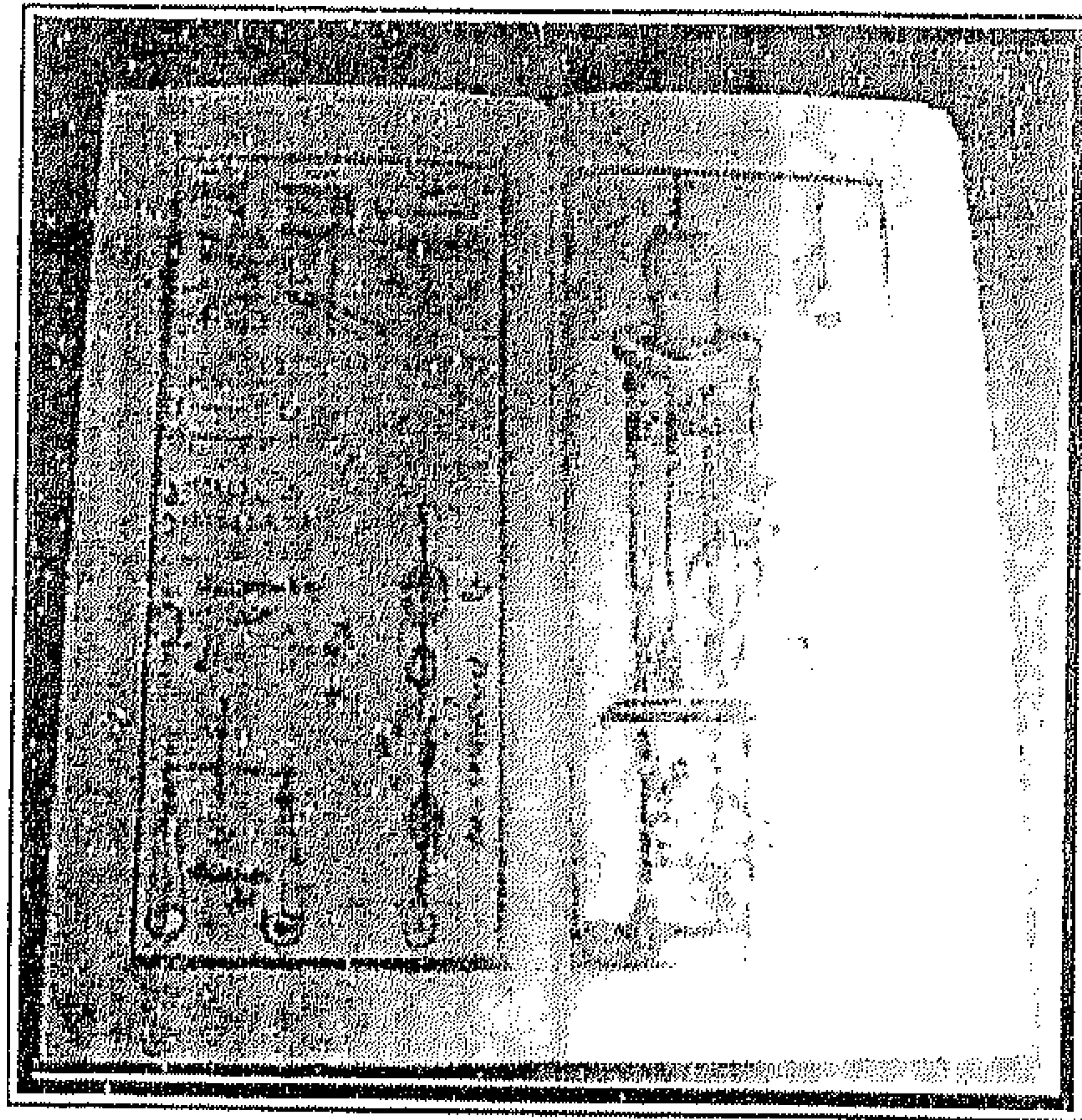
صورة رقم (٤٩) كتاب تاريخ ألمانيا(the book of germany history)



صورة رقم (٥٠) كتاب الرقائق لابن المبارك



صورة رقم (٥١) قطعة من حائط مقبرة (Portion of a wall of a tomb)

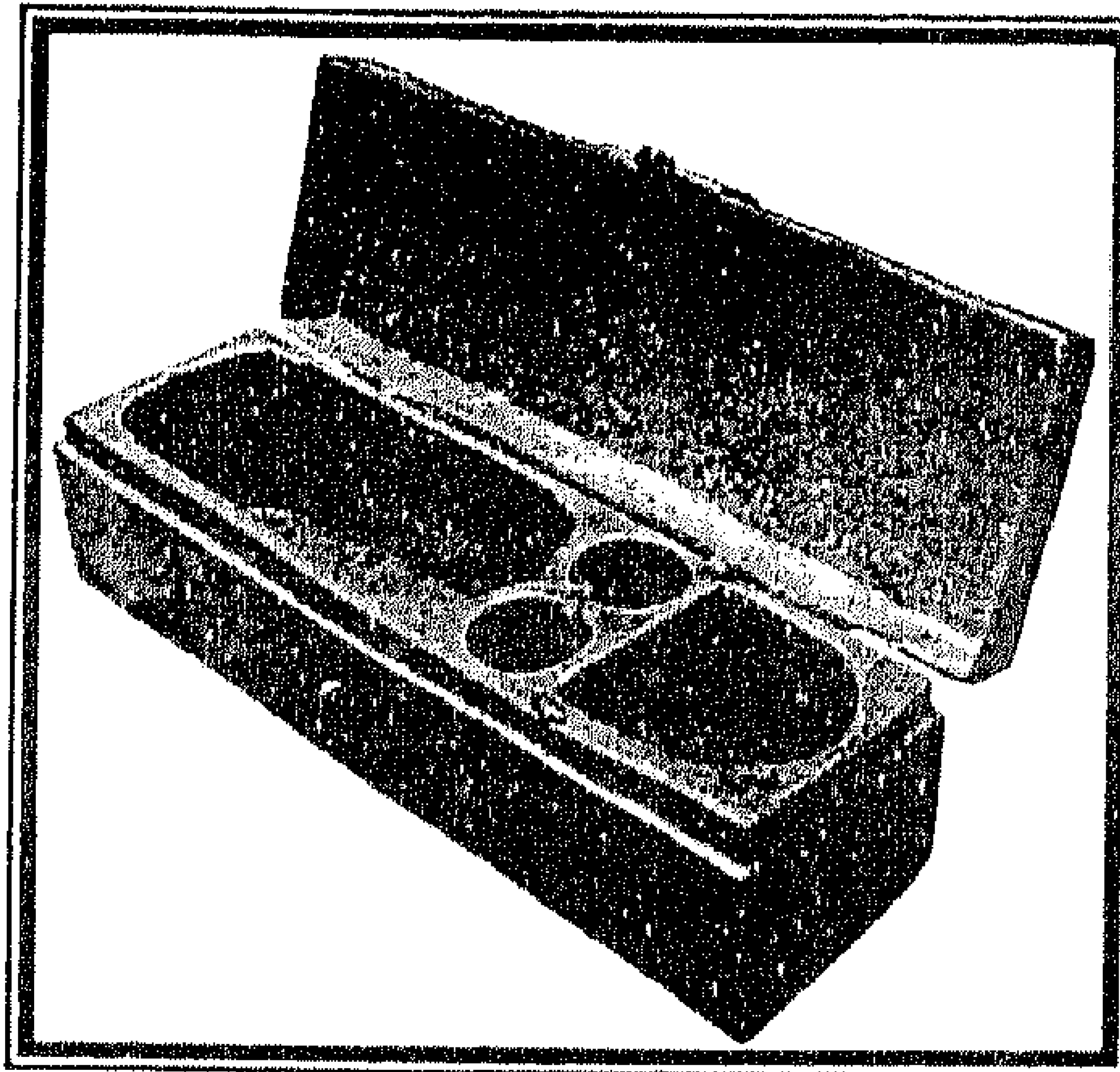


صورة رقم (٥٢)

كتاب عربي منذ ١٠٠ أساسيات الميكانيكا والرياضيات الحديثة (old book since 100years- mechanic fundment and recent mathematics

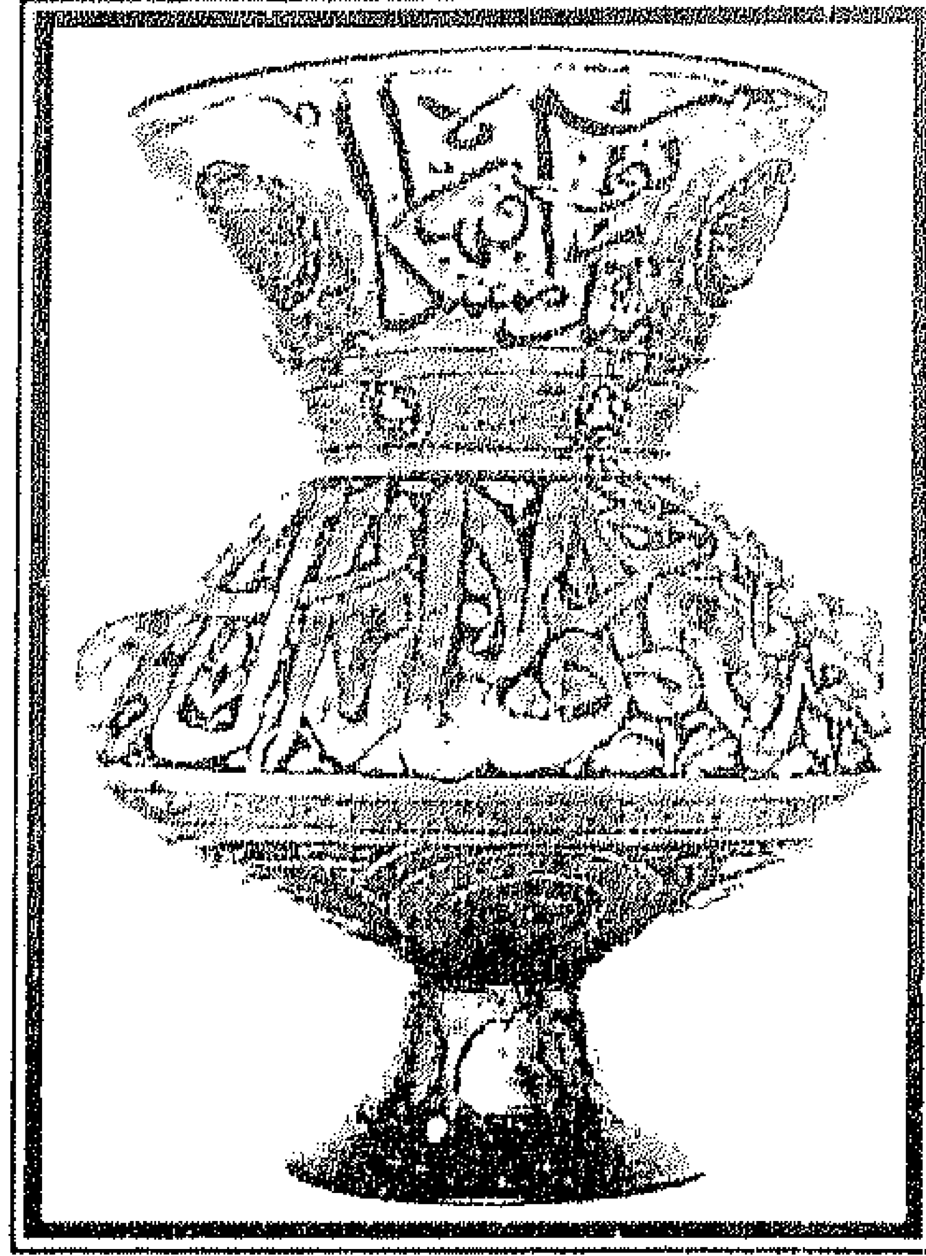


صورة رقم (٥٣) كتاب قديم باللغة العربية



صورة رقم (٥٤) محبرة مستطيلة بها ثلاثة تجاويف للحبر محفورة ومزينة بأشكال لزهور

Rectangular inkwell, with three cavities for ink, inlaid with) silver and decorated with floral designs and with Arabic (inscriptions Old book in arabic language



صورة رقم (٥٥) مشكاة بشرائط من الكتابات

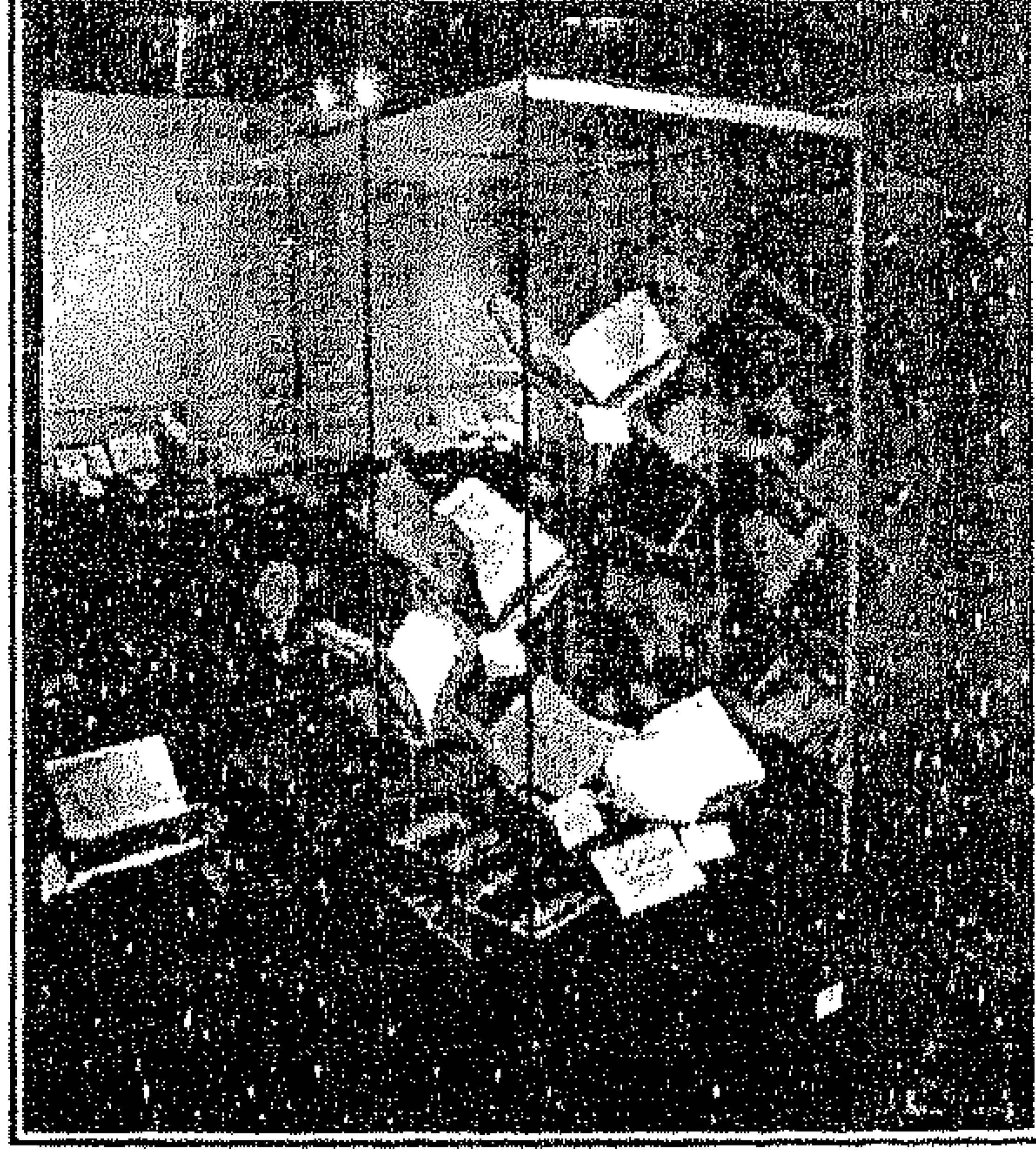
Lantern, with bands of Arabic inscriptions)

(listing the epithets of Sultan Hassan

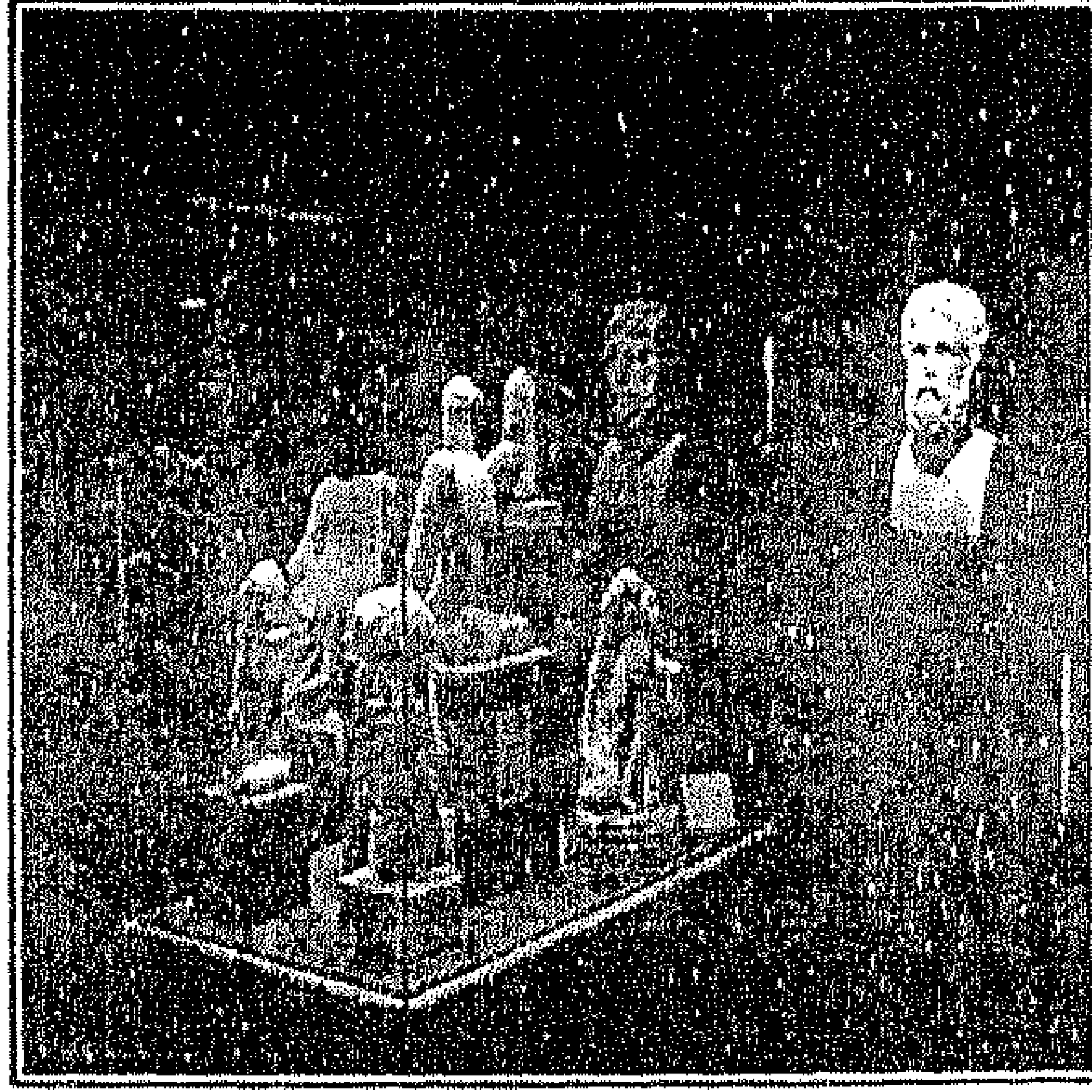


صورة رقم (٥٦) ديوان-سلامة-بن-جندل

العربية لألقاب السلطان حسن



صورة رقم (٥٧) كتب نادرة (Rare books)



صورة رقم (٥٨) متحف الآثار (The Museum of Antiquies)



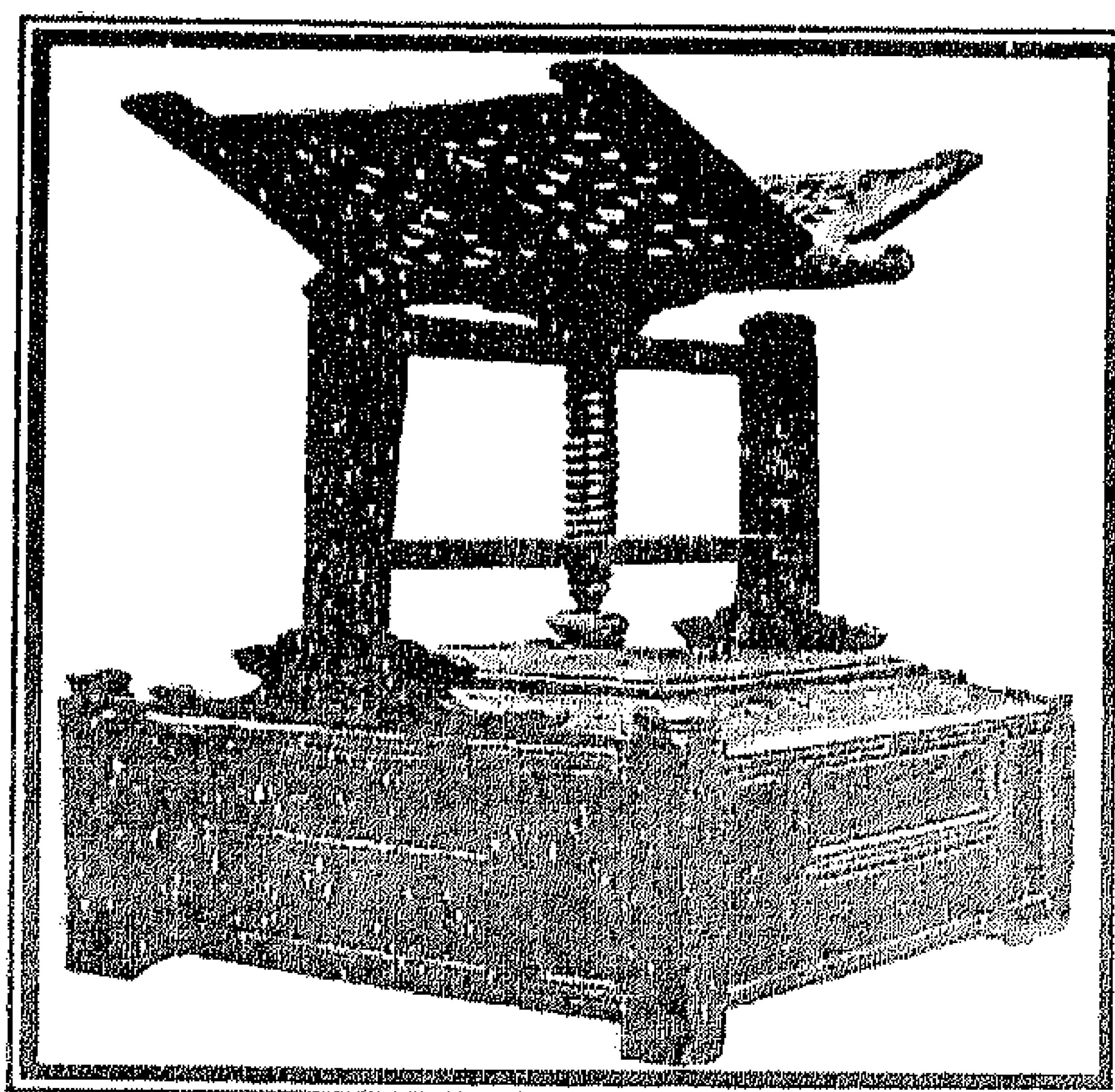
صورة رقم (٥٩) شعر قديم (Old poetry)



صورة رقم (٦٠) رأس الإله سيرابيس (Head of the god Serapis)



صورة رقم (٦١) شرح- فصيح- ثعلب- للجبان



صورة رقم (٦٢) حامل للإنجيل(Bible support)



صورة رقم (٦٣) تمثال نصفى لسقراط

(Bust of Socrates)



صورة رقم (٦٤) قصة- سبلا- ابنة- هرقل- دير- سان

The story of Sbella, the daughter of Herakles



صورة رقم (٦٥) قسم نوادر النوادر- الكتب التي أعيد ترميمها


صورة رقم (٦٦) رأس الملك بطلميوس الثالث (Head of King Ptolemy III)



صورة رقم (٦٧) قطعة من الفسيفساء لأرضية فيلا

(Fragment of a mosaic floor)



صورة رقم (٦٨) ديمتريوس الفاليري

صاحب فكرة إنشاء مكتبة الإسكندرية القديمة

الفصل الثاني

مدرسة الإسكندرية الفنية

- ☐ السمات الفنية.
- ☐ فن التصوير الشخصي.
- ☐ موضوعات الحياة اليومية.
- ☐ الكتالوج.

تقديم

من الثابت أن البطالمة قد تأثروا بالفن المصري وكذلك أثروا فيه، وبالرغم من ذلك فقد كانت لهم مدرستهم الفنية الخاصة بهم التي لا تختلف عن باقي مدارس الفن الهللينستية الأخرى في رودس وسوريا وبرجامة. وقد عرفت تلك المدرسة باسم "مدرسة الإسكندرية الفنية" بمميزاتها وسماتها الخاصة. وحينما نتحدث عن مدرسة الإسكندرية الفنية نخص فرعاً فنياً واضحاً ألا وهو فن النحت في تلك الفترة من حيث نشأته. وكذلك نستعرض قطع النحت المصرية الخالصة التي كانت في ذلك الوقت، وقطع النحت الإغريقية التي لم تتأثر بأي مؤثرات خارجية، وكذلك تصوير البورتريهات والآلهة ومواضيع الحياة اليومية في الإسكندرية وقطع النحت التي امتزج فيها الطرازان والعنصران اليوناني والمصري وكذلك مميزات النحت المصري في تلك الفترة التي حكم فيها البطالمة مصر.

مدرسة الإسكندرية الفنية وسماتها

كانت لمدرسة الإسكندرية مميزاتها الخاصة التي اختلفت عن مميزات سائر مدارس النحت الهللينستية. ولقد استخدم مثالو الإسكندرية ما أتيح تحت أيديهم من مواد مثل "المرمر- الجبس- الحجر الجيري المحلى- الجرانيت- البازلت- البرونز" ويرجع صغر حجم قطع النحت الإغريقية البطلمية إلى قلة الرخام من ناحية، ولعدم رغبة الفنانين في منافسة الفن المصري في الضخامة من ناحية أخرى. ونحن نسلم بأنه لابد أن يكون قد ترتب على ضعف الروح الإغريقي في مصر تدهور الفن السكندري ولكنه

لم يظهر ذلك إلا منذ القرن الثاني ق.م فقط[1]. وقد كانت للإسكندرية مدرستها الخاصة ولا ننكر في ذلك أيادي البطالمة البيضاء على نشأة الإسكندرية الفنية وتطورها التي تمثلت في تشجيعهم للكثير من الفنانين اليونانيين على النزوح إلى الإسكندرية وتيسير سبل العيش لهم بها وكان أهم من استعان بهم البطالمة هم فنانو مقاطعة أتيكا لما كان بين هذه المقاطعة ومصر من صلات قوية أو لما كان من اضطهاد "ديمتريوس الفاليري[2] حاكم أتيكا" للفنانين في مقاطعته حينما حرم تزيين المقابر بالرسم والنحت فاضطر هؤلاء الفنانين إلى مغادرة بلادهم طلبا للرزق وبحثا عن العمل ووجدوا في الإسكندرية ما يرضى هوايتهم وما يفيض بالرزق عليهم[3]. ومنذ أن بدأت مدرسة الإسكندرية عملها وضحت معالمها واتجاهاتها وبرزت معالمها بشكل ميزها من مدارس الفن المختلفة الشهيرة في العصر الهلينستى مثل مدرسة برجامة أو مدرسة أنطاكية أو مدرسة رودس فظهرت الإسكندرية بشخصيتها في كل النواحي التي تتحكم في العمل الفني سواء كان ذلك في المادة المستخدمة التي يصنع منها العمل الفني أو في الطريقة أو الطراز المستخدم لتنفيذ ذلك العمل الفني أو في الموضوعات التي صورها في إنتاجه.[4]

---

(١) إبراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الرابع، الطبعة السادسة، ١٩٨٨، ص ٣٣٤.

(٢) J.J. Pollitt, Art in Hellenistic Age, Cambridge, 1986, p. 14,54, 63.

(٣) فوزي الفخراني، الإسكندرية والفن في العصرين اليوناني والروماني، في: الإسكندرية منذ أقدم العصور، الإسكندرية، ١٩٦٣، ص ١١٦-١١٧.

(٤) نفس المرجع.

ومن خلال ذلك يتضح أن للإسكندرية مدرسة خاصة للنحت وبمقارنة ابتكارات مدرسة برجامة يتضح أن لكل منهما مميزاته الخاصة[١] ولقد تأثر الفن في كل المدارس في العصر الهللينستى بتقاليد الفن الإغريقي في القرن الرابع التي تعزى إلى أعظم مثالية وهم براكسيتليس Praxiteles وسكوباس Skopas وليسيبوس Lysippos. ولكن بمضي الوقت أدخلت على هذه الطرز بعض التعديلات التي تتفق مع بيئته وظروف كل إقليم فنشأت عن ذلك عدة مدارس لكل مميزاتها في الطراز والموضوعات[٢].

ففي برجامة مثلاً: تأثرت كل نواحي الحياة فيها بالصراع مع الغال التي خرجت منه برجامة فائزة منتصرة، فعمل فنانو برجامة على تخليد شجاعة مواطنيهم المعنوية، بتخليد قوة أعدائهم البدنية في تماثيل تعتبر نموذجاً لفن برجامة[٣].

وتتلخص مميزات هذا الفن في: معالجة موضوعات مثالية، هي موضوعات البطولة والقصص القديمة بطراز واقعي لا مبالغة فيه ولا تكلف[٤].

أما الإسكندرية فكانت لظروف بيئتها أثر بعيد في الفن السكندري، حيث أن مملكة البطالمة تمتعت بهدوء نسبى وعدم القلق على كيانها الذي أزعج برجامة مدة طويلة.

---

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ص ٣٣٥-٣٣٦.

(٢) Pollitt, *op. cit.*, pp. 83-97.

(٣) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(٤) نفس المرجع.

ومن ثم فقد اقتصر جانب كبير من عمل المثالين على صنع تماثيل للآلهة والإلهات وتماثيل تذكارية أو جنازية للملوك والمواطنين رجالاً ونساءً. وحيث أن الأبحاث العلمية كانت تسير قدماً في الإسكندرية وتبعث في الناس ميلاً إلى البحث، فإن المثالين وجدوا منفذاً آخر لإبراز كفاءتهم في فرع جديد من فروع الفن، وهو دراسة الأجناس المختلفة وطبائع البشر وحرفهم. وقد كان هذا الفرع الجديد من فن النحت يقوم على دراسات علمية وملاحظات دقيقة مستمدة من الحياة اليومية(١) وقد كان بطبيعة الحال لكل فرع من فرعى الفن السكندري الطراز الذي يلائمه فقد كان طراز الفرع الأول من النوع المسمى بالطراز المثالي Ideal style أي الذي لا يصور الواقع سافراً بل يحاول أن يبث فيه أسمى الأفكار وأنبل الغايات.

أما طراز الفرع الثاني فإنه النوع المسمى بالطراز الواقعي (Realistic Style) أي الذي يصور الحقيقة كما تبدو للناس جميعاً.

ولقد امتازت مدرسة الإسكندرية في النحت بخاصتين اتفق العلماء على استخدام اللفظين الإيطاليين موربيديتسا (Morbidezza) وسفوماتو Sfomato للتعبير عنهما.

وتبدو الخاصية الأولى واضحة في رأس السيدة المحفوظة في متحف الإسكندرية بما فيها من رقة التعبير وصقل السطح(٢).

أما الخاصية الثانية التي يحويها معنى اللفظ الثاني بما فيه من إشارة إلى أن الأجزاء البارزة من الرأس كعظام الخدين والعينين والجفون غير مؤكدة وكأننا نرى الرأس من خلال لوح معتم من الزجاج فتظهر جلية في

---

(١) نفس المرجع.

(٢) فوزى الفخرانى، المرجع السابق، ص ص ١٢٢-١٢٣.

رأس الإسكندر التي اكتشفت في أبى قير والمحفوظة الآن في متحف الإسكندرية[1].

تأثير فنانو القرن الرابع ق.م. على فن النحت السكندري[2]

تأثير مدرسة براكسيتليس

لقد امتازت أعمال الفنان براكسيتليس من قبل بكل من الخاصيتين Sfomato ، Morbidezza ولكن مدرسة الإسكندرية قد بالغت في تصويرهما مما أصبغ على هذه المدرسة صبغة الطراز التخيلي (Illusionistic Style) (شكل ١-٢).

لم يقتصر تأثير براكسيتليس[3] على الوجه فقط بل تعداه إلى الوقفة والرداء فنرى التمثال متكأً على ساق واحدة بينما تبدو الساق الثانية مثنية قليلاً عند الركبة وهذا واضح في كثير من تماثيل مجموعة التناجرا المحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية (شكل ٥، ٦، ٧).

تأثير مدرسة سكوباس[4]

يظهر تأثير سكوباس في رأس الشاب الموجودة في متحف الإسكندرية بما فيها من وقار وإتقان وعينين غائرتين. وتكشف حركة الفم عن مدى الأثر الذي تركته مدرسة سكوباس على فن الإسكندرية.

---

(١) Th. Schreiber, Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen, Leipzig, 1903, pp. 53 ff.

(٢) الفخراني، المرجع السابق، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٣) Pollitt, *op. cit.*, pp. 161 ff.

(٤) Ibid., p. 163.

تأثير مدرسة ليسيبوس[١]

وهو فنان الإسكندر الأكبر ويبدو تأثيره واضحاً في عملة البطالمة التي صوروا عليها الإسكندر وفي عملة بطلميوس الأول. كما أن تمثال الإسكندر الأكبر الذي اكتشف في أبى قير دليل على أثر ذلك الفنان على فن الإسكندرية (شكل ٣-٤).

أولاً: قطع النحت الإغريقية

النقوش البارزة

أ- لوحات الجدران[٢]

النقوش البارزة Bas reliefs متعددة الأنواع وتأتى في مقدمتها تلك اللوحات الرائعة التي تعرف باسم لوحات النقوش البارزة الهللينستية ويرجع بعض العلماء أصل هذه اللوحات إلى الإسكندرية، لأن هذه اللوحات تتصل اتصالاً وثيقاً بفكرة تكسيه الجدران بما يزينها وهى الفكرة التي سبقت الإسكندرية غيرها من المدن في تطبيقها، لأن طريقة معالجة هذه النقوش وموضوعاتها تتفق مع روح الشعر السكندرى. وينكر البعض الآخر ذلك على الإسكندرية، إما لأنه ليست في هذه اللوحة أية عناصر مصرية، وإما لأن مناظر الإسكندرية لا يمكن أن تكون مصدر إلهام هذه اللوحات التي تصور الكثير منها مناظر رائعة الجمال.

ولذلك فيجب أن يعزى أصل تلك اللوحات إلى مدن تمتاز بجمال مناظرها مثل إنطاكية أو برجامة أو أزمير أو غيرها من مدن آسيا الصغرى.

---

(١) Ibid., pp. 47-54.

(٢) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ص ٣٤١-٣٤٢.

ولكننا نعتقد أنه لا يمكن أن يعزى أصـــل هــذه اللوحـــات إلا إلـــى الإسكندرية أو برجامة لأنهما كانتا المدينتين الوحيدتين اللتين في وســعهما ابتكار مثل هذه الآثار الفنية.

ومع الاختلاف حول مكان ميلاد هذه اللوحات فإن أحداً لم ير فيها أية تأثيرات مصرية.

ب- أنصاب الموتى(١)

من خلال دراسة أنصاب الموتى التي وجدت في الإسكندرية نجــد أن قلة منها مزينة بنقوش بارزة، في حين أن غالبيتها مزينة بــألوان. فمــثلاً وجدت في مقبرة الشاطبي(٢) ثمانية من النوع الأول وواحد وعشرون مــن النوع الثاني وترجع هذه الظاهرة إلى طبيعة الصخر المحلى فهي لا تلائم النحت كثيراً.

هذه الأنصاب كانت تمثل عادة الميت وبعض أفراد أسرته ومن أروع أمثلة النصب الأول من القرن الثالث لوحة تمثيل فتاتين تسندان أمهما وهى في النزع الأخير. ولو أن الأغلبية العظمى من أنصاب الإسكندرية بقيــت إغريقية بحتة.

فن النحت المصري في عهد البطالمة

لما كان عصر البطالمة يرجع إليه سلسلة كبيرة من النقوش البـــارزة على جدران المعابد والأنصاب الرسمية. فمن الممكن أن نقسم فن النحــت المصري في عهد البطالمة إلى ثلاث فترات تشمل كل منها قرناً تقريباً ولا جدال في أن لكل قاعدة شواذ أو ان هذا التقسيم لا يقبل مناقشة أو تعديلاً.

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٤٢.

(٢) Ev. Breccia, La Necropoli di Sciatbi, II, 1914, Pl. 30 ff.

الفترة الأولى [1]

وتظهر خصائص هذه الفترة في لوحة في معبد الأقصر التي تصور الإسكندر الأكبر[2] بالنقش البارز، وهى ترينا أن الفن المصري في بداية عصر البطالمة كان حلقة من حلقات فن العصر الصاوي.

وأهم خصائص هذه الفترة: وجوه مليئة دون أن تكون ضخمة، وأجسام طويلة لكن أجزاؤها متناسبة مع بعضها البعض، وعيون متسعة لكنها غير محدقة وكذلك في نصب للإسكندر الرابع.

وفي النقش البارز الذي يصور فيليب أرهيدايوس[3] بمعبد الكرنك نرى ظاهرة جديدة حيث يكون الجسم أكثر ميلاً إلى النحافة.

وقد أخذ الفنانون المصريون يكونون لأنفسهم طرازاً خاصاً تبدو مميزاته في تمثال ديديهور الذي يمثل رجلاً تعلو الابتسامة وجهه، وقد جلس القرفصاء ويحيط بجسمه النحيل رداء طويل.

ويبدو أن عدم اهتمام البطالمة الأوائل بالفن المصرى قد أدى إلى تدهوره، إذ أن لوحات المعبد والأنصاب الرسمية التي تصور بالنقوش البارزة بطلميوس الثاني والثالث ترينا أن الوجوه قد أصبحت أضخم والأجسام أرفع والعيون أضيق، وأبرز مثال على ذلك رأس من البازلت لتابوت في شكل جسم إنسان.

---

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٣٤٥.

(٢) تشارلز نيمس، طيبة (آثار الأقصر)، ترجمة: محمود ماهر طه- محمد العزب موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢١١.

(٣) نفس المرجع، ص ١١٢.

الفترة الثانية(١)

وتبدأ منذ عهد بطلميوس فيلوباتور حيث اتبع سياسة العطف نحو المصريين وتظهر بداية هذا البعث في لوحات المعابد التي تصور بطلميوس الرابع. ومن أروع هذه المنتجات في هذه الفترة تمثال من الجرانيت الأسود يوجد في متحف القاهرة ويصور رجلاً جالساً القرفصاء، تعلو شفتيه ابتسامة رقيقة ويغطى جسمه رداء طويل. وتدل لوحات بطلميوس الثامن أن الفن المصرى قد أخذ نجمه في الأفول.

الفترة الثالثة(٢)

وفيها عاد الفنانون المصريون إلى مميزات الفترة الأولى، ولكنهم بالغوا في تصويرها، فالوجوه شديدة الضخامة والعيون ضيقة وبارزة والخدود منتفخة، ومناكب الرجال عريضة جداً، أما مناكب النساء فهي على النقيض، وأصدق مثل لفن الفترة رأس تمثال رجل إذ أن هذا الرأس رائع في قبحة وفي إبراز خصائص هذه الفترة.

النقوش البارزة(٣)

أ) لوحات المعابد

وأهم لوحات النقش البارز هي بطبيعة الحال اللوحات التي تزين جدران المعابد.

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ص ٣٤٦-٣٤٨.

(٢) نفس المرجع، ص ٣٤٨.

(٣) نفس المرجع، ص ص ٣٥٠-٣٥١.

ب) أنصاب الموتى

وتصور لنا الأنصاب الجنائزية المزينة بالنقوش البارزة التطورات المختلفة التي مرت بفن النحت المصري في عهد البطالمة.

وتبين لنا أن هذه النقوش كانت مصرية خالصة في طرازها.

وتشبه هذه الأنصاب في شكلها أنصاب العصور السابقة فهي لوحات رقيقة من الصخر قمتها مستديرة في أغلب الأحيان، ولذلك فهي تتصل بالنوع الشائع في عصر الرعامسة وفي العصر الصاوى. وفي أحوال نادرة مستطيلة الشكل أي شبيهة بالنوع المنفيسي، وتزين هذه الأنصاب مناظر بالنقوش البارزة تصور الموتى في حضرة بعض الآلهة، وتظهر عليها كتابات هيروغليفية تتضمن في كثير من الأحيان معلومات عن المتوفي وعمره وبعض الأدعية الدينية.

وجدير بالذكر أن المقابر المصرية في عهد البطالمة كانت لا تزين في أغلب الأحيان بالنقوش البارزة وإنما بالألوان، ونذكر مثالين: الأول: هو زخرفة واجهة مقبرة بيتوسيريس[1] وهو يقدم القرابين إلى آلهة مختلفة، وتعطينا مثالاً نموذجياً لفن النحت المصري البحت في بداية عصر البطالمة.

أما المثال الآخر: فلن يعرف شيئاً عن المقبرة التي يزينها لكنه من الواضح أنه ينتمي إلى الفترة الثانية[2] ويصور لنا فتاتين تجمعان البردي بمستنقع وتحزمان سوياً أوزتين وقعتا في قبضتيهما، بينما تجلس أوزة

(١) عزت قادوس، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ص ٢٩٠-٢٩١.

(٢) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ص ٣٥١-٣٥٢.

أخرى على رأس إحدى الفتاتين. وفي الواقع أنه رغم خضوع مصر لحكم الليبيين والآشوريين والفرس والإغريق، فإنه يتعذر علينا أن نجد في الفن المصري أية تغيرات جوهرية نتيجة لهذه السيطرة الأجنبية.

وإن دل ذلك على شئ فإنه يدل على أن روح الفنان المصرى قد تضعف وتتخاذل أحياناً، ولكنها لا تفنى ولا تتلاشى أمام مصائب الزمان(١).

خصائص فن النحت المصرى البطلمى(٢)

يبدو أن كثرة ما نراه في مبتكرات هذا الفن من الوجوه والأجسام المليئة ترجع قبل كل شئ إلى أثر مميزات البطالمة الشخصية على نحو ما تركه الفراعنة من الأثر على الفن الفرعوني. ولم يكن الاهتمام بدراسة ملامح الوجه أمراً مستحدثاً على الفنانين المصريين، فقد اهتموا بذلك قبل الإغريق بقرون طويلة وهو ما يبدو من تماثيل منتحمت Mentehmet (٣) وكان يحكم طيبة حوالي آخر عصر الأسرة الخامسة والعشرين. وتشبه العيون في شكلها وإطالة خطوط جفونها وحواجبها ما كان معروفاً في الدولتين الوسطى والحديثة. أما الابتسامة فما هي إلا مبالغة لظاهرة عرفها آثار الدولة الحديثة والأسرة الخامسة والعشرين.

ولا يمكن أن يكون من آثار الفن الإغريقي بروز البطن وإظهار السرة بإسراف، وأما الاقتصاد في تصوير العضلات وإظهار مقدمة الساق كما لو

---

(١) نفس المرجع.

(٢) H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, Berlin, 1975, pp. 126 ff.

(٣) Ibid. p. 174, Taf 52.

كان لها حافة حادة وترك مسافات واسعة بين أصابع القدمين، فإنها جميعها من خصائص الفن المصري في كل العصور[١].

ويبين ذلك أن فن النحت قد احتفظ بتقاليد الفراعنة في خلال عصر البطالمة لكن تدهور هذا الفن قد تمخض عنه اختفاء أجمل مظاهر الفن القديم الذي لم يبق منه إلا خصائص شوهتها كثرة التكرار والمبالغة[٢].

ثانياً: قطع النحت التي تختلط فيها العناصر المصرية والإغريقية

المقصود بذلك قطع النحت التي يكون طرازها غريباً عن مادتها أو موضوعها، ومثال ذلك رأس للإسكندر الأكبر (شكل ٤) طرازها إغريقي لكنه مصنوع من البازلت أو الجرانيت، وهما مادتان غريبتان عن الفن الإغريقي، ومثل صنع تماثيل لآلهة مصرية بطراز إغريقي وإعطاء خواص مصرية لآلهة إغريقية.

وعن رأس الإسكندر الأكبر المحفوظة في متحف الإسكندرية وهى مصنوعة من الجرانيت الأحمر[٣]، وهى مادة غريبة على الفن الإغريقي ولكنها شائعة في الفن المصري، ويبدو أن العينين كانتا مصنوعتان من مادة أخرى، وهو أمر لم يألفه الفن الإغريقي. وفي كوبنهاجن رأس ضخم من البازلت يعتبر أحسن تصوير لشخصية بطلميوس الثالث (شكل ٢٤) وكان طرازه إغريقياً[٤]. وهناك مثال آخر في رأس من الجرانيت تحمل

---

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٣٥٠.

(٢) Kyrieleis, *op. cit.*, pp. 130 f.

(٣) A. Adriani, Testimonianze e Momenti di Scultura Alessandirna (Documenti e Ricerche d'arte Alessandrina II, 1948, pp. 16 f., Taf. 12, 4.

(٤) قارن: Kyrieleis, *op. cit.*, pp. 32 ff. Taf 20, 1/4.

نقشاً هيروغليفياً باسم بطلميوس السادس[١]. لقد استعاض الفنانون في كثير من الأحوال عن الرخام بالمرمر المصــرى Alabaster لبيــاض لونــه ولوجود شبه كبير بينه وبين الرخام كما نرى في المقبرة المرمرية التــي ترجع إلى أوائل العصر البطلمي الموجودة حاليــاً فــي مقــابر اللاتــين بالشاطبي[٢].

ولما كان المصيص معروفاً لدى الفراعنة الذين استخدموه في عمــل بعض التماثيل فقد لجأ إليه فنانو الإسكندرية في صناعة بعــض التماثيــل. ولقد لجأ فنان الإسكندرية إلى استخدام الرخام في بعض الأجزاء وتكملــة التمثال بالمصيص مستغلين في ذلك ليونته وسهولة صيانته وبخاصة عنــد تشكيل شعر الرأس واللحية. وكان المصيص يخلط أحياناً بمسحوق الرخام فيكسب الشعر واللحية لمعاناً كالرخام ويجنب بذلك مــا يســببه اســتعمال الأزميل للرخام من كسر[٣]. وقد لجأ الفنانون في الإسكندرية إلــى عمــل قوالب من المصيص لنماذج التماثيل ونسخ من التراكوتا (الطين المحروق) ـــ أسوة بفناني الفراعنة في عمل قوالب المصيص ونسخ التراكوتا ـــ فــي عمل التماثيل الصغيرة التي تعرف باسم التنــاجرا وفــي عمــل تماثيــل الكاريكاتور ولعمل الزخارف البارزة على الأواني الهللينســتية[٤]، التــي

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٣٥٢.

(٢) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ١٢٣ وما بعدها.

(٣) انظر الأمثلة على ذلك:

G. Grimm, Götter Pharaonen, München, 1979, Nos. 113, 114, 116.

(٤) R. Pagenstecher, in: Expedition E.v. Sieglin II 3, 1913, p. 80, fig. 92 b.

كانت من أهم صادرات الإسكندرية في ذلك العصر. ومـا مـن شـك أن استخدام القوالب لعمل العديد من النسخ دفع الفنانين لعمل نسـخ للتماثيـل الشهيرة الكبيرة اليونانية التي كانت تصنع من قبل بطرق أخـرى. تلـك التماثيل التي حفظها لنا تراث روما ولولاها لما عرفنا تجارب المـدارس اليونانية الفنية الهامة في عصر ازدهار الحضارة اليونانيـة خاصـة فـي القرنين الخامس والرابع ق.م إذ ندر أن وصلتنا تماثيل أصلية من صـنع فنانو اليونان المشهورين أنفسهم[1] ونتيجة لحالة الرخاء التي عمت مصـر في العصر البطلمي زادت الحاجة إلى الإنتاج السريع للتماثيل والقطع الفنية بأقل التكاليف لتزيين المنازل ولتأنس موتاهم في مقبرتهم فـاتجهوا إلـى استخدام مواد ميسورة مثل الطين المحروق[2] الذي يتميز بسهولة صياغته وقلة تكاليفه. كما استخدموا المصيص والاستكو (هو المصيص الممـزوج بالرخام) وكانت تصنع منه تماثيل الشعراء والكتاب (شكل ٤١).

ولما كان استعمال الألوان ملازماً لفن النحت الفرعوني ــ مهما كانت المادة المستخدمة في هذا الفن ــ فقد انتقلت هـذه العـادة إلـى النحـت السكندري واستعملت الألوان حتى على الرخام كما نرى آثارها فـي رأس الطفلة الموجودة في متحف كلية الآداب- جامعة الإسكندرية.

ولقد استُعمل فنانو الإسكندرية في عمل الزخـارف البـارزة أحيانـاً طريقة فناني مصر القدامى وهى الطريقة الفرعونية في النحت البارز كما نرى في بعض شواهد القبور التي ترجع إلى العصر اليوناني والروماني، هذا إلى جانب الطريقة العادية المستعملة في النحت البارز عند اليونـان.

(١) المرجع السابق، ص ص ١١٩-١٢٠.

(٢) E. Breccia, Terracotte Figurate Greche e Greco-Egizie del Museo di Alessandria, 1930, p. 62 ff, Nr. 337 ff.

وتختلف الطريقة الفرعونية عن الطريقة اليونانية في أن الأشخاص والأشياء المنحوتة لا تبرز عن خلفية الصورة Background بل تكون في مستوياتها في أعلى أجزائها بينما تحتم الطريقة اليونانية عكس ذلك فتبدو جميع الأشياء والأفراد المصورة بارزة عن مستوى الخلفية بدرجات متفاوتة[١]. إن تصوير الموضوعات المصرية بطراز إغريقي لم يؤثر في طابعها ومثال ذلك تمثال الإلهة إيزيس من البازلت يصور رداءً طويلاً أصبح خاصية من خواص[٢] تصويرها بالطراز الإغريقي وتوجد أمثلة متعددة لتصوير أميرات من أسرة البطالمة في صورة إيزيس بطراز إغريقي تتمثل فيها مميزات الفن السكندري[٣] (شكل ٢٠).

(١) E. Pfuhl, Alexandrinische Grabreliefs, in: AM 26, 1901, p. 263, 27 f., Nr. 9 fig. P. 272; E. Breccia, Alexandera ad Aegyptum, Bergamo, 1922, p. 134 f., fig. 53.

(٢) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٣٥٤.

(٣) F. Dunand, Le culte d'Isis dans Le Bassin Oriental de la Mediternaeé I, Leiden, 1973, pl. 9, 1.2.

فن التصوير الشخصي

كان إضافة الـ Stucco إلى الأجزاء العلوية من الرأس عند الشعر من أهم أساليب الفن السكندري، وقد كان استخدام الـ Stucco من المواد التي فضلها فنانو الإسكندرية(١).

ولدينا أفضل الأمثلة على ذلك وهو رأس للإسكندر الأكبر(٢) من الإسكندرية في متحف Cleveland (شكل ٣٦- ٣٧). أما في رسم الشعر فلم يكن اختلاف المواد المستخدمة واضحاً في هذه الفترة المبكرة، وقد كانت هناك رؤوس صغيرة للإسكندر غالباً ما تتعلق بتماثيل صغيرة من الـ Stucco والحجر الجيري ر أو من الخشب، وكثيراً منها كان يقدم كنذور عند قبر الإسكندر الذي كان تم تأهيله في الإسكندرية، وقد مثل أيضاً البطالمة بنفس الأسلوب ابتداء من بطلميوس الأول.

ومن الأمثلة الجيدة على ذلك أحد رؤوس بطلميوس الرابع "بطلميوس فيلوباتور" الموجودة في بوسطن (شكل ٣٩ – ٤٠) الذي حكم من ٢٢٢ إلى ٢٠٥ ق.م وزوجته وأخته أرسينوى الثالثة (شكل ٣٨، ٤١) وقد ارتبطت هذه الصور بعبادة أبويهما وجديهما وكذلك بالإسكندر(٣)، فنجد بطلميوس الرابع يطلق على نفسه لقب "المحب لأبيه"، حيث شيد له ولأخته معبداً في الإسكندرية وربما قد صنعت تماثيلهما من الذهب والعاج. وقد

---

(١) M. Bieber, The Sculpture of Hellenistic Age, Colombia, 1961, p. 90.

(٢) J.J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen (1905), pp. 34 ff. fig. 5-8.

(٣) L.D. Caskey, Catalogue of Greek and Roman Sculpture (Boston, Museum of Fine Arts, 1925), pp. 120 ff. Nos. 57-58.

مثل بطلميوس الرابع بوجه ذو ملامح ثقيلة كما ظهر على عملاته (شكل ٤٢) ، وقد كان قاتلاً لأمه كما كان من أول الملوك البطالمة الفاسدين، ولم تكن لفترة حكمه الأثر الذي يذكر. وقد تلقى تعليمه تحت إشراف أراتوستنيس رائد مكتبة الإسكندرية، وقد كان لذلك الأثر الذي جعله يعزف عن مشاكل الحرب وأمور الدولة إلى حياة الفن والأدب. وقد بنى للشاعر هوميروس معبداً واهتم بالشعراء وعلماء النحو وكذلك الفلاسفة(١). وعلى نقش لأرخيلاوس من Priene يصور بطلميوس الرابع في صورة كرونوس "إله الكون"(٢) (شكل ٤٤، ٤٥). أما عن الرأس الموجودة في بوسطن(٣) فنجد أن الشفاه السفلى مغطاة بلحية ملحقة بالوجه مثبتة من خلال ثماني فتحات.

أما وجه أرسينوي(٤) فيبدو عليه ملامح الخوف والفزع الناتج عن قسوة حياتها مع زوجها بطلميوس الرابع.

في حين نجد أن هناك تدهور واضح في الخطوط عند الرجال بدأ يظهر ابتداءً من زوجها، أما هي وجميع نساء البطالمة اللائي ينتمين إلى الأسرة الحاكمة فقد حافظن على الروح المقدونية ونبلها.

---

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 90 fig. 403.

(٢) Ibid., p. 90 fig. 404.

(٣) E.D. Dutilh, Deux tetes Ptolemaique en marbre in: Journal international d'Archecologie Numismatique 3, 1980, pp. 313-315; R.S. Bianch, in: Cleopatra's Egypte. Age of the Ptolemies, München, 1900, pp. 313-315.

(٤) R.S. Bianchi, in: Cleopatra's Egypt. Age of the Ptolemies, München 1988-1989, pp. 171-179.

فنجد أرسينوى مصورة على نقش أرخيلاوس في شخصية Oikoumene كرمز للعالم المسكون.

كان بطلميوس الثالث "يورجتيس" الذي حكم من ٢٤٦ إلى ٢٢٢ ق.م أباً لبطلميوس الرابع وابناً لبطلميوس الثاني. وقد كان بطلميوس الثالث من أفضل رجال الحرب مثل جده بطلميوس الأول، وبزواجه من الأميرة برنيكى ابنة ماجاس أضاف قورينة Cyrene إلى مملكته في مصر. وقد هاجم شمال سوريا وهزم شعوب آسيا الصغرى، وكذلك احتل أراضى الفرات وتوج جميع أعماله بنصر حربي، وعند عودته عام ٢٤٣ ق.م أحضر معه بعض صور وأشياء مقدسة كانت قد نقلت من مصر إلى الفرس ومن هنا لقب بيورجتيس أي الفاضل أو المحسن. وقد حاول التقرب إلى كهنة المصريين ومحاولة إخضاعهم إلى القوانين البطلمية وذلك عن طريق تفضيل واحترام عقائدهم المدنية المصرية، وتم ذلك ببناء معبد لأوزوريس وأتم بناء معبد الآلهة إيزيس في فيلة، كما بدأ في تشييد أعظم المعابد على الإطلاق للإله حورس في إدفو، وقد صورت زوجته على البيلون بمعبد الكرنك على الطريقة المصرية القديمة.

وبهذه الطريقة بدأ يحدث امتزاج بين الأسلوب المصري والأسلوب اليوناني في الإسكندرية نجد أن حياة بطلميوس المترفة الناعمة جعلته يُلقب "بالشره" ولكن ذلك لا ينفي وقاره وبخاصة كحاكم واهتمامه كذلك بالفنون والعلوم.

أما العملة التي سكت في عصره فقد ظهر فيها "بطلميوس الثالث" بملامح قوية، (شكل ٤٣) الجبهة عالية وقسمت إلى عدة تجاعيد رفيعة.

أما الأنف فتنساب في دوران رشيق، الوجنتان مستديرتان، الرقبة تبدو غليظة، وكان يرتدى الـ Aegis تشبهاً بالإله زيوس(١).

وهناك مثال آخر من البرونز من أصل فضي وجد في قليوب(٢) قرب القاهرة وهو محفوظ الآن في متحف Hildesheim (شكل ٤٨). نجد فيه بطلميوس مع هيراكليس مرتدياً جلد الأسد فوق كتفه الأيسر ويحمل مصباح في يده اليسرى. وفي هذا المثال يظهر بنفس الملامح التي يظهر بها في العملة ويتماثل الاثنان مع التمثال النصفي الموجود حالياً بنابولى(٣)، ونجد تشابه في ترتيب الشعر والجفون الرقيقة بنفس الطريقة الموجودة على العملة (شكل ٤٦، ٤٧).

كذلك صور الوجه في رأس ضخم منحوت من بالجرانيت المصري الأسود موجودة حالياً بكوبنهاجن، وطراز هذه الرأس مألوف ولكن تصفيف الشعر مختلف حيث يتدلى فوق الجبهة مثل الأسد على نفس نمط رأس للإسكندر الأكبر.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه المجموعة من الصور الشخصية في الإسكندرية صورة للملكة "برنيكى الثانية" "وأرسينوى الثالثة" وعملة الملكة برنيكى الثانية هي بالطبع من الأعمال الهامة، فقد حكمت كملكة في قورينة من ٢٥٨ – ٢٤٧ ق.م وتزوجت من بطلميوس الثالث في ٢٤٧ ق.م وبعد

(١) B.V. Head, Guide to the Principal coins of the Greeks in the British Museum, London 1932, p. 60, Pl. 34, No. 24.

(٢) A. Ippel, Der Bronzefund von Galjub, Berlin 1922, pp. 64 f, No. 73, Pl. VII.

(٣) Bieber, *op. cit.*, p. 91, fig. 342-343.

موته بقليل حكمت في ٢٢٢ ق.م بالاشتراك مع ابنها بطلميوس الرابع حتى قُتلت على يديه.

وعلى هذه العملة ذات العشرة دراخمات الذهبية صورت الملكة برنيكي في صورة جانبية جميلة في الإسكندرية (شكل ٤٩) فيما بين ٢٣٥ – ٢٢٠ ق.م، فتظهر بجبهتها العالية، وأنفها الرقيق وذقنها البارزة "شكل ٣٤٤"، كذلك بالإضافة إلى ذقنها الكاملة تظهر وجنتيها ورقبتها كاملة. ونلاحظ الذقن المكتنزة في صورة هذه الملكة ويظهر شعرها مصففاً بحيث تتكون كتلة كبيرة مربوطة ببعض الخصلات التي تتدلى على جبهتها بين خصلات الشعر الملفوفة[١].

وهناك رأس أخرى وجدت في قورينة موجودة حالياً بمتحف بنغازي لها نفس الملامح ونفس تسريحة الشعر (شكل ٥٠) وغالباً ما كان يطلى الشعر باللون الأحمر وهو محتفظ باللون حتى الآن. ويتفق ذلك مع وصف كاتوللوس لشعرها الأشقر (خصلة برنيكي) وهي قصيدة للشاعر كاليماخوس من قورينة. وهذه القصيدة تخبرنا عن خصلة شعر برنيكي الجميلة التي أهدتها إلى معبد بالإسكندرية عندما ذهب زوجها إلى سوريا. وعندما اختفت وجدها Konon وكأنها مجموعة من النجوم في السماء، والعيون أيضاً مازالت تحمل بعض آثار الألوان والانطباع الجاد والرأس عموماً تعطى خير مثال للسيدة النشيطة الشجاعة.

وهناك رأس أخرى لبرنيكي الثانية (شكل ٥١) في الغالب أنها صوّرت لها وهى محفوظة الآن في متحف Nuovo في روما[٢]. نلاحظ

(١) K. Lange, Herrscherköpfe des Altertums in Münzbild ihrer Zeit (1938), pp. 60 f.

(٢) Bieber, *op. cit.*, p. 91, fig. 348-349.

أن الشعر المستعار المصري وغطاء الرأس المتكون من جلد الصقر يمكن أن يدلنا على أنها ملكة بطلمية فهي تشبه إيزيس أو كاهنة إيزيس (شكل ٥٤). الشفاه بارزة، الوجنتان مستديرتان، الذقن ممتلئة وكل هذه الملامح مشابهة لصورها على العملة. وكذلك المعاملة الدقيقة للوجه تتفق وباقي الرؤوس في العصر المتأخر التي تتبع أساليب براكستيليس.

أما تحوير أسلوب الشعر فقد كان معتاداً في مصر وقد بدأ في الدولة القديمة، حيث نجده على سبيل المثال (شكل ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧) في رأس لتمثال من الجرانيت الأسود في ميونخ[١]، يرجع تاريخ التمثال إلى العصر البطلمي، في حين أن الرأس مؤرخة بالعصر الصاوي، ويبدو أن الرأس قد صُنعت منفصلة عن باقي التمثال ولكنها تابعة له. وهذا التمثال يصور أحد كهنة إيزيس أو إيزيس نفسها تحمل في يديها علامة "عنخ" الفرعونية ومعناها الحياة وكذلك العباءة تنتهي بعقدة بين الصدر.

وقد كان هذا هو رداء السيدة المصرية والذي نقله الفنانون اليونانيون إلى إيزيس ويوضح هذا الطابع المصري المجموعة الرائعة الموجودة في "متحف المتروبوليتان" [٢] وتضم عدد من التماثيل المصرية بعضها كاملة تحمل قرن الخيرات وغالباً ما تمثل أميرات وتحمل هذه التماثيل اسم كليوباترا عدا واحد منها لا يحمل اسماً ولكن لا نعرف أية أميرة من الأميرات السبعة المقصودة بهذا الاسم.

ولدينا إحدى العملات الذهبية ذات الثمانية دراخمات التي تحمل صورة "أرسينوى الثالثة" تصور الملامح النبيلة والفاضلة للملكة حيث

---

(١) A. Furtwängler-P. Walters, Beschreibung der Glyptothek zu München, München, 1910, pp. 32 f, No. 29.

(٢) N.F. Scott, Egyptian Statuettes, 1946, p. 34, No. 36.

الأنف حادة وواضحة المعالم، الشفتان مضمومتان، الذقن صغيرة للغاية، الشعر مقسم (مفروق) ومن الخلف يحوطه طوق Diadem (شريط) عند خصلة دائرية وملفوفة[١] (شكل ٦٢).

وهناك مثال رائع لتمثال نصفي في Mantua تتفق مع الصور الشخصية التي تظهر على العملات في جميع النقاط الجوهرية (شكل ٦٧-٦٨).

ويضيف هذا المثال إلى معلوماتنا عن صورة أرسينوي عرض جبهتها وانطباعها الجاد، ويعكس لنا نبل وحيوية هذه المرأة التي احتملت الإساءة والمهانة خلال فترة حياتها، وشخصيتها الفذة التي طغت على تلك التي يتميز بها بطلميوس الرابع وظهر ذلك من خلال هذه الصورة الشخصية.

وقد أقيمت تماثيل برنيكي وأرسينوي الثالثة في معبد بالإسكندرية وفي وأماكن أخرى حيث قام بطلميوس الخامس (إيبيفانس) بتشييد معبداً لتمجيد أمه أرسينوي الثالثة التي كانت تحميها إحدى الكاهنات.

وقد اعتبر كاليماخوس تمثال برنيكى الثانية من أفضل الأعمال على الإطلاق، ولكن لدينا انعكاس جيد لهذه التماثيل على المزهريات الصيني (القيشاني) التي تعرف بواسطة أسماء أزواج الملكات حيث يمكن أن نرى برنيكى على أحد الأواني بالمكتبة العامة في باريس وقد كتب تحتها بطلميوس يورجتيس[٢] (شكل ٦٧).

---

(١) Poole, British Museum Catalogue of Coins: The Ptolemies, p. LIII, p. 67, Pl. 15, 6-7.

(٢) Bieber, *op. cit.*, p. 93, fig 358: D. Thompson, Ptolemaic Oinochoi and Portraits in Faience, Oxford, 1973, p. 134, No. 29.

وكذلك أرسينوى نجدها على آنية من القيشاني بلون أخضر يميل إلى الأزرق من الإسكندرية وهى محفوظة الآن في Stuttgart [١] ومكتوب تحتها "الملك البطلمي فيلوباتور" وغيرها من الأمثلة (شكل ٦٦)

ونلاحظ أن كلا الملكتين تحملا إكليل الانتصار في أيديهن، ويصبوا أشياء من أواني يحملهن في أيديهن اليمنى.

وتظهر برنيكى رقيقة للغاية، أما أرسينوى فتبدو أعرض وأقل طولاً وحركتها تبدو أقوى وكلاهما ترتدي الخيتون الطويل وفوقه الهيماتيون الذي يحوط أجزاء الجسم بثنايا مطوية متعددة الزوايا. ويفترق ثوب أرسينوى عند نهايته بأسلوب بدأ منذ منتصف العصر الهللينستي والصفات الأساسية في هذه الفترة هي الترتيب للملامح الجيومترية، فالمثلثات والمخمسات والمعينات تظهر في ملابس الملكتين المصنوعة من الجوخ.

وقد بدأ فن الصور الشخصية يزدهر في الإسكندرية كما حدث في باقي المراكز الهللينستية حتى منتصف القرن الثاني ق.م (شكل ٦٧-٦٨). ومن أفضل الأمثلة على ذلك (شكل ٦٩-٧١) رأس من الإسكندرية للملك بطلميوس السادس (فيلوميتور)[٢] الذي حكم من ١٨١ إلى ١٤٥ ق.م وهى من الرخام، وتم التعرف عليه من خلال مقارنته بعملة فضية ذات الأربعة دراخمات المؤرخة بحوالي ما بين ١٤٨ – ١٤٠ ق.م. في مدينة Ake أو مدينة بطلمية في جوف سوريا وهناك نسخ أخرى منها في المكتبة العامة بباريس. وقد أصدرت هذه العملة بعد أن هزم بطلميوس السادس الإسكندر بالاس، ودخل أنطاكية منتصراً وقد توج بتاج سوريا (شكل ٧٢).

(١) Pollitt, *op. cit.*, p. 255, fig. 274.

(٢) Ibid., p. 252, fig. 269.

وتعتبر العملات التي تستند إلى الملامح العظيمة للملك تلك التي وصفها Polybius بأنها أكثر الملامح رقة ونبلاً عن أي ملك آخر.

ومن خلال اعتياده على الحياة الرغدة فقد شب منعماً ومترفاً، وقد عانى من ضعف وفقر في الموارد والقوة المصرية بسبب الإسراف والتبذير.

وقد عكست صورة الشخصية جميع صفاته من ضعف في الشخصية وقوة جسمية وطيبة، والملامح تعبر عن الحيوية من خلال الخطوط القوية في أركان الفم وتعبر أيضاً عن المزاج العصبي. أما نظرة العيون فتبدو شامخة معجرفة وقاسية ولكن بدون عزيمة أو هدف تنظر إليه وصياغة الجسم تبدو بسيطة ومصقولة.

وغالب الظن أن هذه الرأس كانت مفضلة عن باقي التمثال ومن المحتمل أنها كانت مأخوذة من تمثال آخر عرف بالحركة القوية تقليداً للصور الشخصية للإسكندر، حيث أن الرقبة تحمل خدوشاً من اليمين والرأس تستدير إلى يسار التمثال والتكنيك أو صياغة التمثال يعتبر واحداً من الطرق المستعملة غالباً في الإسكندرية حيث استخدم الفنان الاستكو لتكملة الشعر في الأجزاء الخلفية والعلوية من الرأس. وهذه الصورة على الرغم من تاريخها المحدد بمنتصف القرن الثاني ق.م فهي تعتبر قطعة أساسية في تاريخ النحت الهللينستي.

وهناك صورتان شخصيتان نفيستان على فصوص في متحف اللوفر تتفقا والملامح الرئيسية مع العملات والصور الشخصية في الإسكندرية. وتم التعرف عليهما بأنها لبطلميوس السادس واحدة تمثل بطلميوس السادس

كملك يوناني وهو يرتدى العصبة (الشريط الملكي) ويرتدى الخلاميس المقدوني ليدل على أصله ونسبه أي أنه ينتمي إلى المقدونيين[١].

أما الثانية فتصوره في صورة فرعون وهو يرتدى التاج المصري المزدوج لمصر العليا ومصر السفلى. وهو هنا يرتدى قلادة مصرية مزينة[٢]. ومن المثير فيها أنه يمكن رؤية الملك في هيئة أمامية كما يحدث في كل الفن المصري منذ الدولة القديمة. في حين أنه في الصور الأولى أي في النسخة اليونانية يظهر في المنظور أي أنه يرى من الجانب مثله مثل كل التقديمات اليونانية منذ العصر الكلاسيكي.

وفي إحدى البرديات ختم يوضع ملامح هذا الملك بطلميوس السادس وهى تؤرخ سنة ١٨١ ق.م. وهو العام الذي تولى فيه بطلميوس السادس الحكم. ونجد ملامحه هنا مشابهة له فالوجه مألوف، والأعين كبيرة، الأنف طويلة. وتمثل صورة بطلميوس السادس بمخصصات الفرعون أساساً تشهد به وتقره جميع المخطوطات الأدبية (شكل ٧٣). وكذلك تمثال نصفي في أثينا كتب تحته اسم بطلميوس السادس بالكتابة الهيروغليفية.

هذه الصور الشخصية وجدت في البحر قرب Aegina وربما أتت من معبد إيزيس في Methana في Argolis أمام جزيرة Aegina، ويرتدى الملك غطاء الرأس الفرعوني والتاج. وهى تحمل الأسلوب المصري فهي تحتفظ بنفس ارتفاع وعرض الجبهة وهيئة الحواجب والجفون الثقيلة والذقن التي تدل على الحيوية كالرأس التي بالإسكندرية.

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 94.

(٢) M.I. Vollenweider, Camées et intailles, Tome I: Le Portraits grecs du Cabinet des Medailles, Paris, 1995, No. 71.

وهذه الملامح تجعل من الممكن التعرف على رأس أخرى من الصور الشخصية لبطلميوس السادس وهذه الرأس من بالجرانيت واكتشفت في أبى قير وهى الآن محفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية[١]. وعلى الرغم من أنها تقليدية أكثر من الرأس الموجودة في أثينا إلا أنها شبيهة في تسريحة الشعر الغريبة، والوجنتين الرفيعتين وفي ثنية الشفاة.

ونادراً ما نجد في هذه الفترة Portraits على الطراز المصري وبها ملامح فردية.

وهناك نقش يظهر بطلميوس السادس مع أخيه بطلميوس الثامن وأخته كليوباترا الثانية في المعبد الصغير في "دير المدينة"[٢]على النيل في مواجهة الأقصر (شكل ٧٦)، وقيمة الصور الشخصية لهذا النقش المصري ضئيلة حيث أنه من الصعب جداً التفريق مثلاً بين صور بطلميوس السادس الشخصية وبين صور أخيه الضعيف بطلميوس الثامن (يورجتيس الثاني) في نقش موجود بكوم أمبو[٣]، (شكل ٧٧-٧٨) أو بين الصور الشخصية للبطالمة المتأخرين وبين صور بطلميوس الثاني على النقش الموجود في معبد إيزيس الذي شيده في فيلة. (شكل ٧٩-٨٠)، فالامتزاج بين العناصر المصرية واليونانية لم يسفر عن نتائج ملحوظة[٤].

---

(١) A. Adriani, Bulletin de la Socite royale d'Archeologie d'Alexandrie, Vol. X, 1, No. 32, 1938, pp. 101 ff. figs. 13-14.

(٢) G. Hölbel, A History of Ptolemaic Empire, London, 2001, p. 268 fig 9;7.

(٣) Ibid., p. 294, fig. 9.4.

(٤) Bieber, *op. cit.*, p. 94, fig. 370.

وفي أثناء القرن الأول ق.م دخل الفن اليوناني في الإسكندرية في مرحلة جديدة، حتى أن فن الملامح الشخصية لم ينتج لنا نماذج عديدة وممتازة في هذه الفترة كما حدث في أجزاء أخرى من العالم الهللينستى.

فآخر ملوك مصر البطلمية وهى كليوباترا السابعة (الفاتنة) حكمت من ٥١ إلى ٣٠ ق.م، لم تظهر بالشكل اللائق والذي يتناسب مع أهمية هذه الملكة في التاريخ. ومن أفضل العملات لها عملة برونزية في الإسكندرية وأخرى فضية في Ascalon [(١)] (شكل ٨٣-٨٤) تؤرخ بـ ٣٨- ٣٧ ق.م تظهرها بشكل جانبي مثير ذات جبهة عالية وأنف طويلة تشبه أباها بطلميوس الثاني عشر Auletes (شكل ٨١-٨٢) وباقي أجدادها.

والعملة تصور الملكة ذات عيون واسعة وغائرة، وفم غاية في الجمال وصغير، وذقن صغيرة مملوءة بالحيوية أما تسريحة الشعر فهي على طراز تسريحة الشمامة بنفس الترتيب الذي ظهرت به ملكات العصر البطلمي المبكر، وخصلات الشعر الملتوية يقطعها الشريط الملكي العريض، نهايات الشعر مربوطة بعقدة مستديرة بحيث يتدلى بحرية على الرقبة.

ويظهر سحر كليوباترا (صورة ٨٩، ٩٠، ٩٢) في حديثها وجاذبيتها التي لا تقاوم حيث أنها استطاعت استمالة كل من قيصر وماركوس أنطونيوس، ولكن هذا لا يظهر بوضوح في صورها الشخصية ولسوء الحظ لا يوجد تمثال من التماثيل التي أقيمت على شرفها ليس فقط في مصر ولكن في جميع الأماكن، فعلى سبيل المثال التمثال الذي أقامه

(١) J.N. Svoronos, Münzen der Ptolemäer, Vol. III, PL. LXIII, Vol. IV, pp. 371 ff.

ماركوس أنطونيوس على الأكروبول في أثينا. والتمثال الذهبي أو الصورة الذهبية التي أقامها قيصر في معبد Venus Genetrix في الفوروم الجديد الخاص به.

ومن بين الرؤوس التي تندرج تحت الصور الشخصية لكليوباترا رأس موجودة في متحف الفاتيكان[١] لها نفس تنظيم تسريحة الشعر وعصبة الرأس أي ألـ Diadem بشكل غير عادى مثلما تظهر على العملة. (شكل ٨٠، ٨٦) فنجد أن الأنف مرممة، وكذلك جبهة الرأس، ولذلك يبقى دليل ضعيف على رشاقة وجمال هذه الملكة حُكماً على نجاحها حيث أن الأدلة الأدبية هي التي تؤكد ذلك وعموماً يمكن تمييز شيء من ذكاءها ونشاطها من خلال ملامحها القوية. تكوينات الوجه وتسريحة الشعر (الشمامة) يمكن رؤيتهما في أحد الرؤوس الموجودة بالمتحف البريطاني[٢] (شكل ٨٧-٨٨) وهو يتفق مع الصور الموجودة على العملات ومع الرأس الموجودة في الفاتيكان. والأنف أيضاً تتفق مع شكلها على العملة. ولكن لسوء الحظ فقد فقدت عصبة الرأس هنا أي أنها غير موجودة، وترتيب الشعر مختلف من الخلف ولذلك فإن التعرف عليها ليس مؤكداً، وبذلك فإن هذه الرأس مشكوك في تطابقها مع صور كليوباترا.

ولكن من ناحية أخرى فإن لدينا صور أخرى كثيرة لها موثوق في نسبتها إليها أي أنه يوجد صور لهذه المرأة العظيمة أكثر من الرؤوس.

---

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 95, fig. 366-367.

(٢) P. Hinks, Greek and Roman Portrait Sculpture in the British Museum, London, 1935, pp. 15 f, Pl. 18 a.

وهناك نقش في معبد دندرة[1] يصور كليوباترا في صورة مصرية وأسلوب مصري خالص كالآلهة حتحور (شكل ٩١) وقد أبقى النقش على الهيئة الشرقية للأنف عند كليوباترا.

وهكذا نجد أن الحكام البطالمة قد استطاعوا أن يكيفوا أنفسهم مع الحضارة المصرية القديمة التي وجدوها في ممتلكاتهم أكثر مما فعل الحكام الهللينستيون الآخرون، في حين أن ملوك سوريا وبرجامة و Bithynia حاولوا استقطاب حضارتهم الهللينستية ليخرجوا بها موضوعاتهم. ولكن نجد أن البطالمة أخذوا من الفراعنة الملابس والتيجان الفرعونية وسمحوا لأنفسهم أن يصوروا بنفس الصورة التي ظهر عليها الملوك المصريين بروؤس طبيعية على أجسام تقليدية.

وعندما كانوا يضيفون أجزاء إلى المعابد القديمة أو بناء معابد جديدة استخدموا العناصر الفنية والأشكال التي كانت مستخدمة في مصر منذ آلاف السنوات.

(١) Bevan, History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty, p. 367, fig. 62.

موضوعات الحياة اليومية

اعتنى الفنانون بالموضوعات المتعددة الموجودة في شوارع الإسكندرية، وكان لدى فنانو الإسكندرية الملاحظة الحادة لأجناس كثيرة وجدت في شوارع الإسكندرية وقد انعكست على أعمالهم، على سبيل المثال كانت فرق من الغال (شكل ١) من ضمن الجنود المرتزقة في الجيش البطلمي ولدينا رؤوس لهم في Cleveland وتوجد رأس شهيرة في الجيزة[١] (شكل ٢، ٣) وهؤلاء الغال مختلفون تماماً في تصويرهم عن الغال الذين صوروا في برجامة. وقد اعتمد الفنان هنا على إبراز هذه الملامح وذلك نتيجة لدراسة فناني الإسكندرية للأجناس واهتمامهم بها. وكلمة Genre هي فن تصوير أحداث ومشاهد من الحياة اليومية أي أنه نوع من الفن يستمد موضوعه من الحياة اليومية.

وكانت هذه الأعمال تعبر عن نفسها وتمثل الموضوع بشكل أفضل من الأعمال الكبرى.

وقد جذبت رشاقة النساء والأطفال وموضوعاتهم الفنانين فقاموا بصنع الأشكال الصغيرة من البرونز والرخام والاستكو والتراكوتا أيضاً.

وفي الفترة المبكرة من العصر الهللينستي نجد المرأة ترتدي عباءة ويدها ترتفع بخفة من الداخل لترفع العباءة، وتعكس في سيرها حركات بطيئة ورشيقة متشبهة بتماثيل التناجرا[٢] (شكل ٤، ٥، ٦، ٨).

وجدير بالذكر أن الفنانين الذين صنعوا هذه التماثيل لم يحضروا القوالب فقط من اليونان بل أحضروا أيضاً صانعي الفخار إلى الإسكندرية،

---

(١) Grimm, *op. cit.*, Pl. 2-5.

(٢) Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, pp. 256 ff. fig. 110 ff.

وقد فضل الفنانون أن يصيغوا التماثيل في طين مصقول أو ناعم واختاروا المادة الأكثر صقلاً وهى الاستكو أو الفخار الناعم، وهى مواد مناسبة لأسلوبهم الفني وذلك للتماثيل ورؤوس الفتيات والفتيان الصغار والأطفال، ومن الأمثلة الجيدة تمثال لفتاة صغيرة تجلس على الأرض وفي يدها إكليل من الزهور[١] (شكل ٧).

وفي القرن الثالث نمت وازدهرت صناعة التماثيل الصغيرة والنقوش من البرونز والمرمر والتراكوتا والاستكو التي سبق لها وأن نشأت في الإسكندرية.

وهذه الأعمال مثلت لنا كل أنواع الأجناس البشرية الموجودة في الشارع والتي تنتمي إلى الطبقات الدنيا.

وأكمل الأمثلة لدينا هو تمثال من البرونز لراقصة في مجموعة Baker بنيويورك، وهذا النموذج غالباً ما يمثل راقص البانتوميم من القرن الثالث ق.م[٢] (شكل ٩، ١٠، ١١).

ويظهر أيضاً تمثال من البرونز لأحد ممثلي الكوميديا الشعبية في متحف الفن بجامعة Princeton [٣] (شكل ١٤) وموسيقيين ومصارعين (شكل ١٢، ١٣) ومهرجين وزنوج.

كل هذه النماذج صورت بإعداد كبيرة بطريقة سطحية لفنانين صغار مغمورين.

---

(١) Bieber, p. 96, fig. 378-379.

(٢) Ibid., p. 96, fig. 378-379.

(٣) M. Bieber, Record of the Art Museum, Princeton University, Vol. IX, No. 2, 1950, pp. 5 ff., fig. 1-2.

وقد قام الفنانون السكندريون بتمثيل رائع للطبقة الدنيا أي طبقة المجتمع الدنيا الموجودة في الشوارع، ومن بينهم الزنوج والأثيوبيون من جنود مصر وغيرهم.

ومن أفضل الأمثلة على الحياة اليومية تمثال صغير من البرونز لصبى من الشارع موجود في Cabinet des Medailles في باريس[1] (شكل ١٥) وهو غالباً لأحد الأثيوبيين لأن بطلميوس الثاني كان قد ضم مرة ثانية أثيوبيا في أعالي النيل إلى مصر، وهو يقف بطريقة خاملة وآلته الموسيقية المفقودة الآن ربما الـ sambyke يحملها بين ذراعيه الهزيلتين، ورأسه ملقاة إلى الوراء جهة اليمين، وعلى وجهه علامات الحزن والكآبة، وجسمه الضعيف يدل على الحياة الصعبة التي يعيشها وعن ضيق وفقر.

أما باقي الزنوج فقد صوروا وهم يجرون ولدينا مثال في متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك (شكل ١٦)، أو مثلوا وهم جالسين على الأرض كسالى خاملين يغلبهم النعاس، وأحياناً كان الجزء العلوي من الزنجى يمثل على شكل إناء[2] (شكل ١٧).

وقد جاء الأقزام من أواسط أفريقيا وكانوا معروفين عند الإغريق منذ العصر الآرخى، وقد مثلت معاركهم مع الكاريين على إناء Francois وأواني أخرىُ ذات الرسوم السوداء من القرن السادس ق.م. وقد أثاروا اهتمام فناني العصر الهللينستى ولفتوا أنظارهم فصوروا الأقزام ليس فقط في معاركهم الهزلية ولكن أيضاً في أوضاع أخرى مختلفة. هذه النماذج القبيحة والهزلية وخاصة الأقزام قد استخدمت للترفيه العام والخاص.

---

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 96, fig. 381.

(٢) Ibid., p. 97, fig. 384.

وكان الأحدب يعتبر في الأزمنة القديمة في مصر فأل حسن يجلب الحظ السعيد، وقد عهد إلى هؤلاء الأشخاص الممسوخين بالرقص في الأعياد الدينية والولائم الخاصة(١).

ولدينا تمثال صغير لرجل أحدب من مجموعة Carnarvon(٢) من الرخام (شكل ١٩) وهو الآن موجود في ومحفوظ في متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك، ويبدو أنه كان يرقص(٣).

وهناك تمثال آخر من التراكوتا في نفس المتحف يصور أحد الأقزام برأس ضخمة ذقن خفيفة وصغيرة وهامته صلعاء ويرقد على الأرض (شكل ٢٠).

وهناك تمثال رخامي صغير لحامل فانوس(٤) (شكل ١٨) وهو تمثال لعبد صغير ينتظر سيده بفانوس، وهو من ضمن المجموعة المصرية في متحف المتروبوليتان للفنون، ومن المحتمل أيضاً أنه يمثل قزم.

أما فن الكاريكاتير فقد كان منتشراً في باقي أجزاء العالم الهللينستي ولكنه يختلف عن فن الإسكندرية الذي نفذ بمبالغة شديدة مثل الصور التي كانت في أوضاع غير مفهومة ومشوهة كما في الإسكندرية.

(شكل ٢١) وتوضح الأمثلة صورة لأبله بجبهته المائلة للخلف، وفمه الذي يأخذ وضع التصفير. وكذلك المرأة العجوز ذات النظرة القاسية والشفاه الغليظة الممتلئة والأنف الكبير، ونظرة الأعين القاسية بطريقة

---

(١) L. Torok, Hellenistic and Roman Teracottas from Egypt, London, 1995, p. 159.

(٢) Ibid., p. 97, fig. 376.

(٣) Torok, *op. cit.*, pp. 161-165.

(٤) انظر الجزء الخاص بالفوانيس الرومانية في هذا الكتاب.

مضحكة تتناقض عند مضاهاتها بتسريحة شعرها الدقيقة. كل هذه الأعمال نماذج صغيرة من هذا الفن الشعبي[١] (شكل ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦) ومثل هذه التسريحة الأنيقة العالية كانت غالباً مستعملة عند نساء الطبقة الدنيا من الشعب، وأحياناً تبدو غزيرة جداً أو خفيفة وتحمل ضفيرة سميكة من الزهور أو سلة فوق الرأس.

صور المحظيات التي تسمى عرائس الموت والتي تلازم الرجل المتوفى كرفيقة له نالت أيضاً بعض المبالغة في تسريحة شعرها العالية وهي مزينة بالزهور وأدوات الزينة[٢] (شكل ٢٤).

ومن الأشكال الشهيرة في الإسكندرية ذات الملامح الخشنة صور لبعض الراقصات يحملن بعض الآلات الموسيقية ومن المحتمل أنها صور راقصات يمثلن رقصات دينية، حيث لدينا صورة لأحد هؤلاء السيدات تظهر إلى جانب مذبح مصاحبه لإله المنزل Bes وهو يرقص خلفها، لذلك فمن المعتقد أن صور السيدات الأقزام التي وجدت في السفينة الغارقة قرب Mahdia في تونس وهي محفوظة الآن في متحف Bardo بتونس، وهي صور لبعض الراقصات اللائي يرقصن في المآدب، وتدل الرؤوس الكبيرة على أن هذه التماثيل تصور أقزاماً[٣].

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 97, fig. 385.

(٢) Ibid., p. 97, fig. 386.

(٣) Pollitt, *op. cit.*, p. 138, fig. 149.



شكل ١



شكل ٢



شكل ٣



شكل ٤


شكل ٥


شكل ٦


شكل ٧

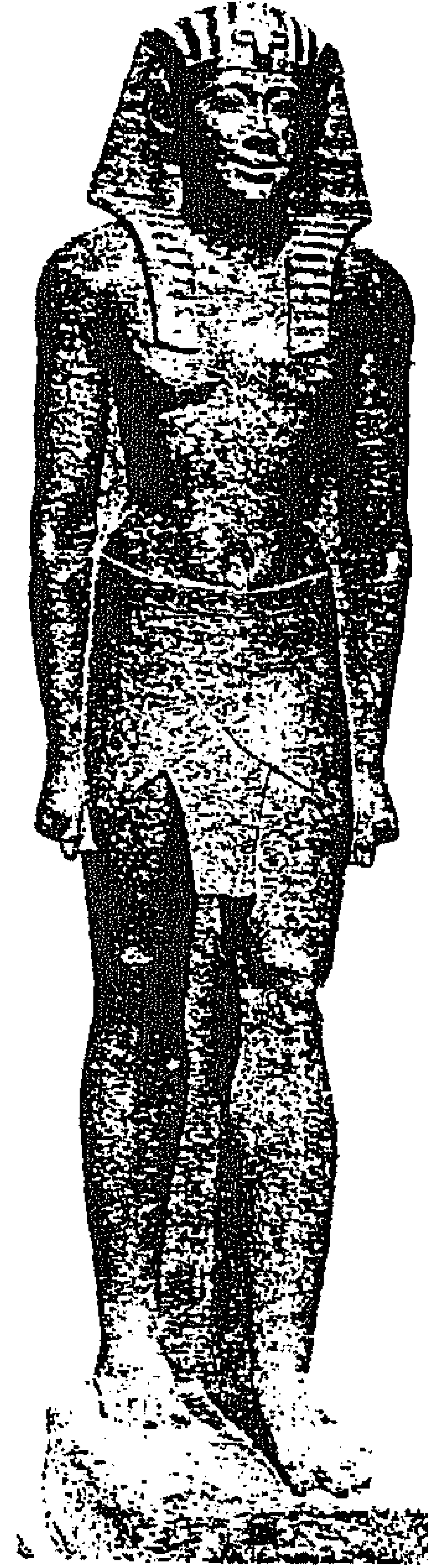

شكل ٨


شكل ٩

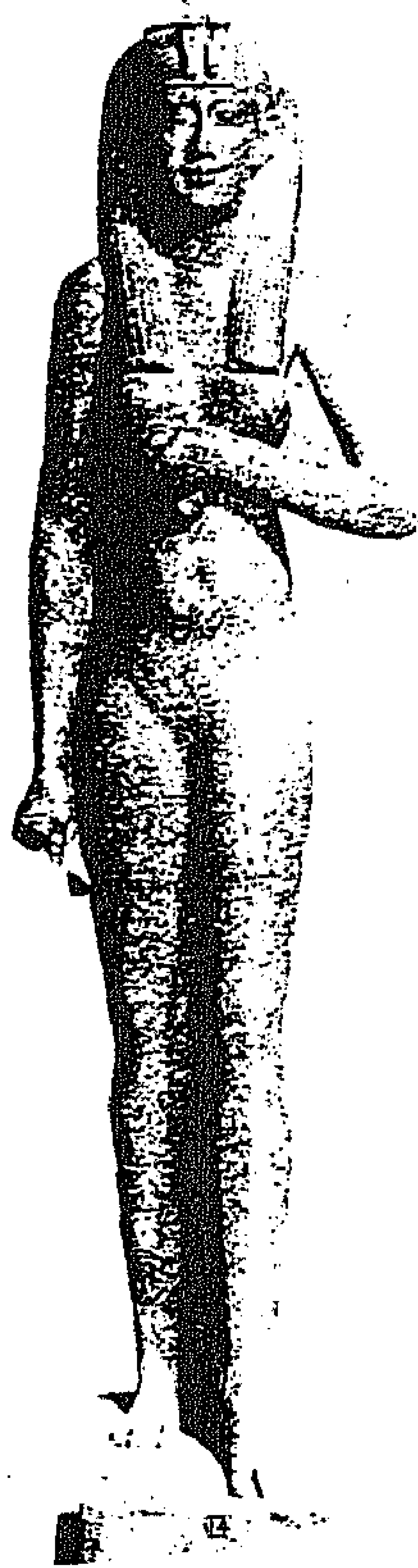

شكل ١١


شكل ١٠


شكل ١٢



شكل ١٣



شكل ١٤



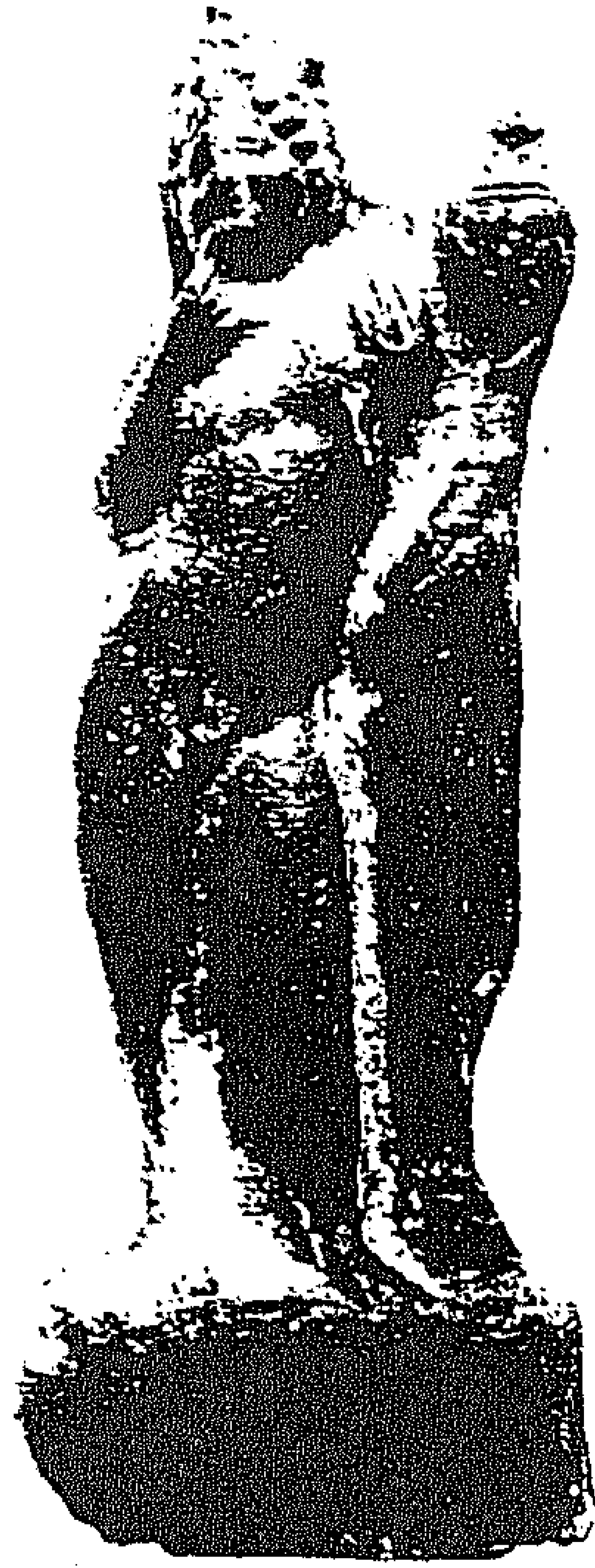
شكل ١٥



شكل ١٦



شكل ١٧



شكل ١٨



شكل ١٩



شكل ٢٠



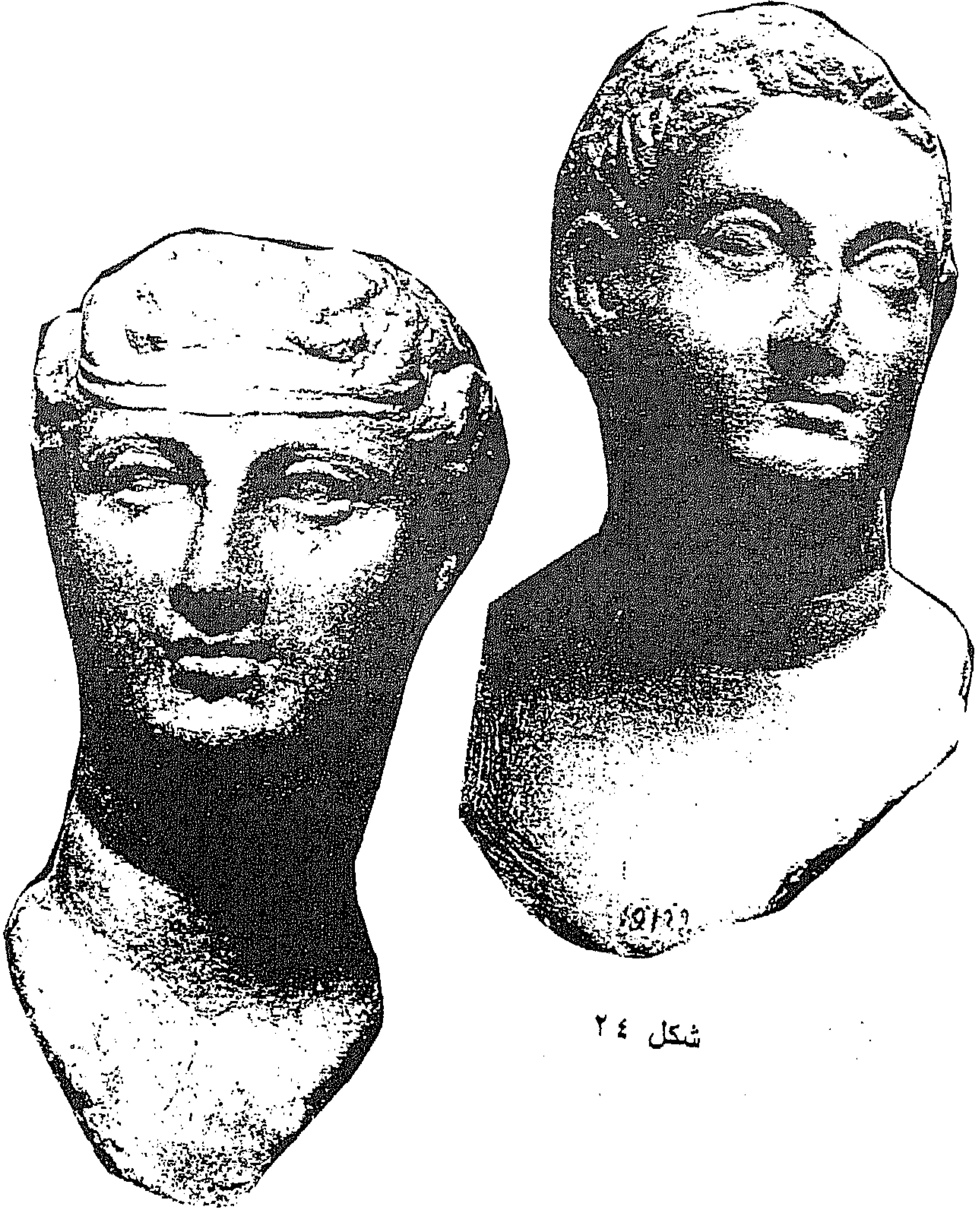
شكل ٢١



شكل ٢٢ .



شكل ٢٣

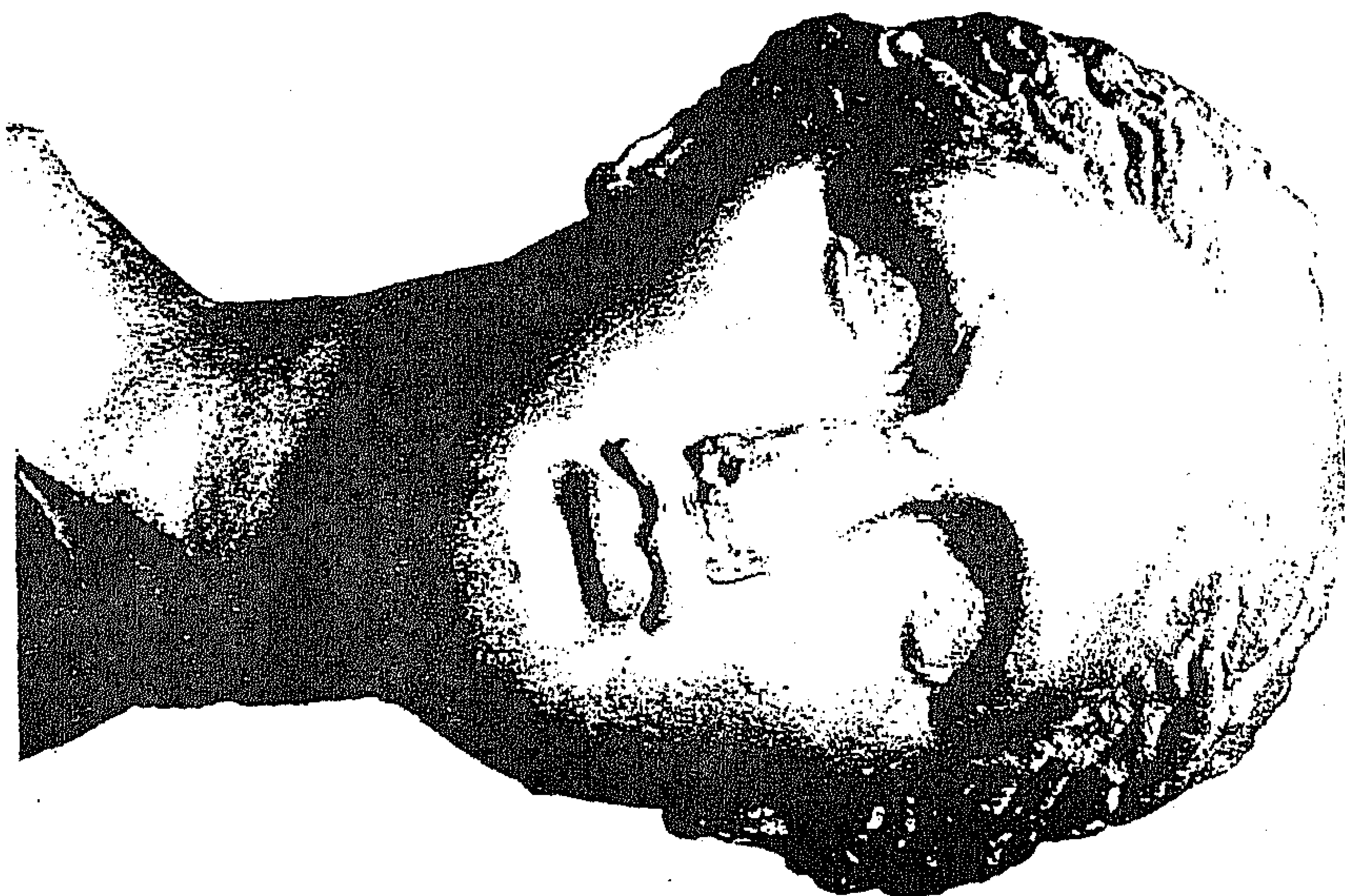


شكل ٢٤

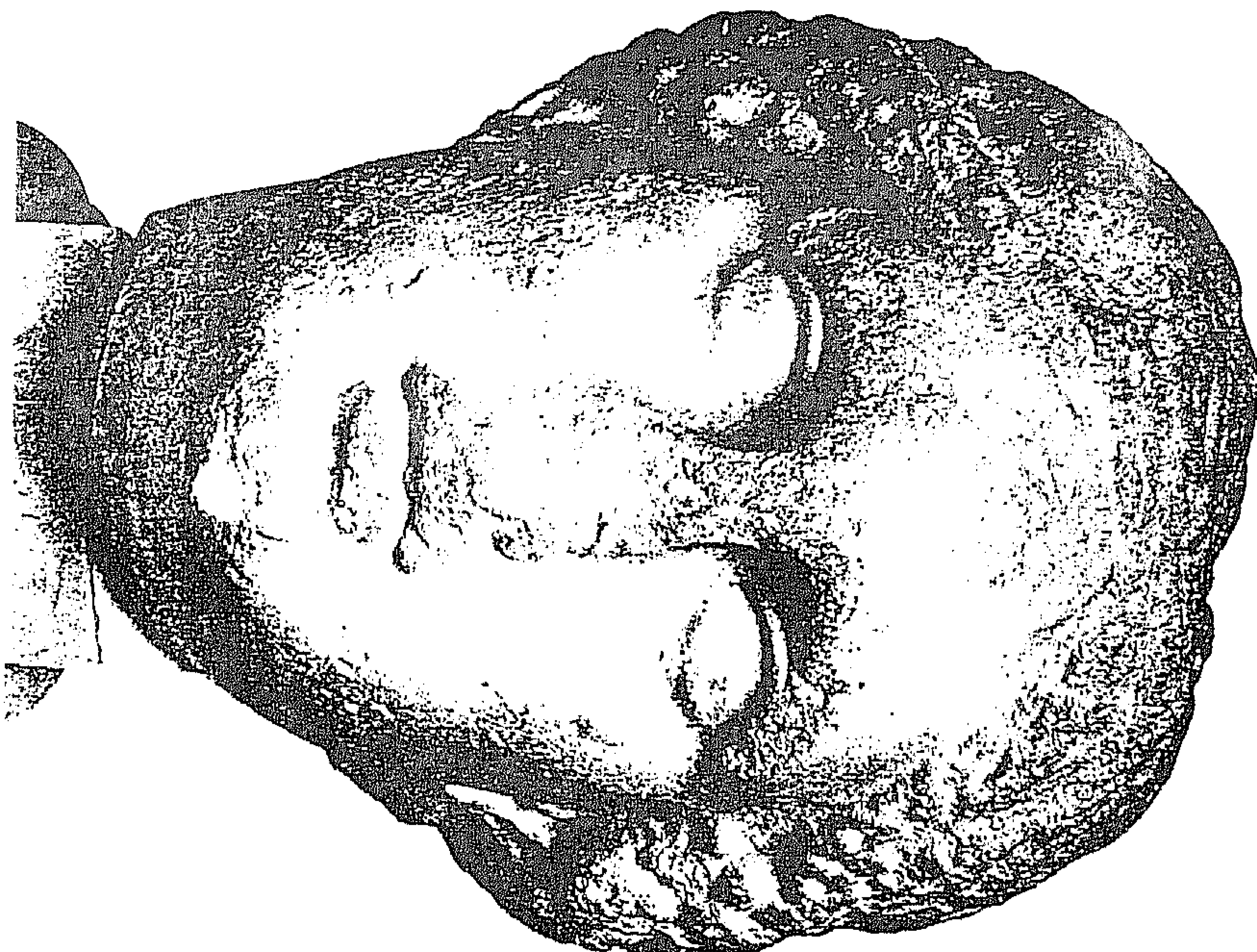
شكل ٢٥



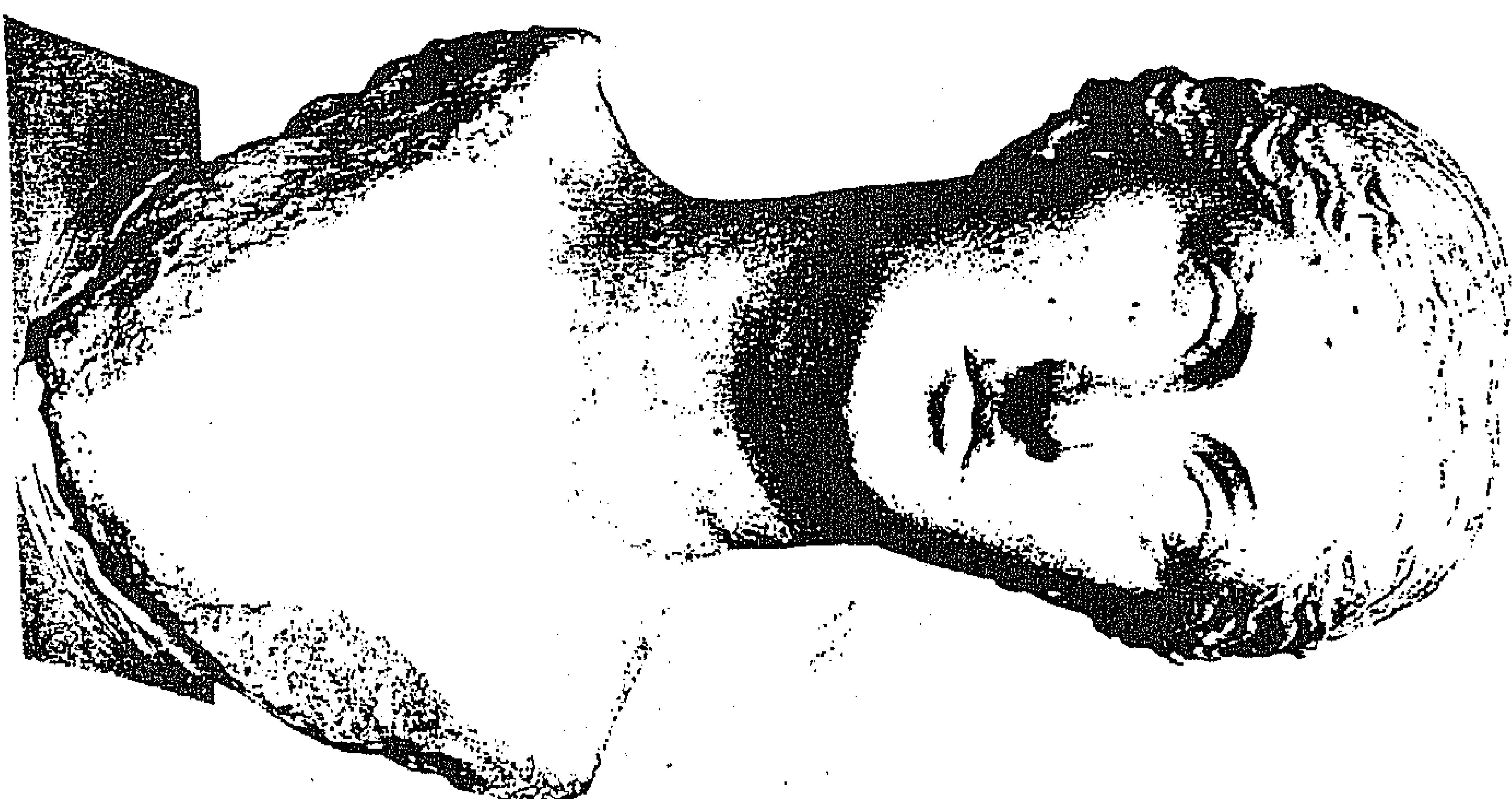
شكل ٢٧



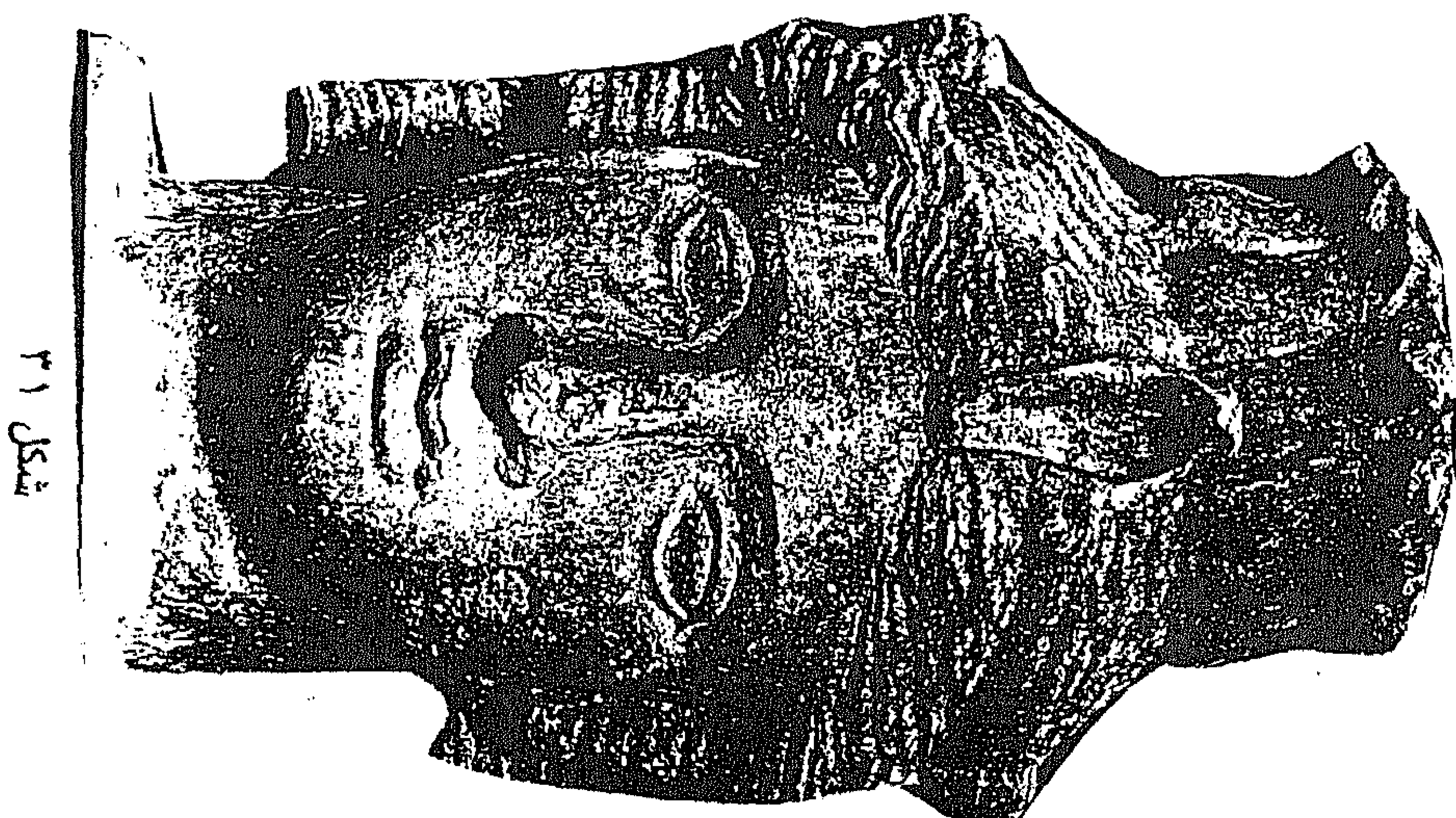
شكل ٢٦



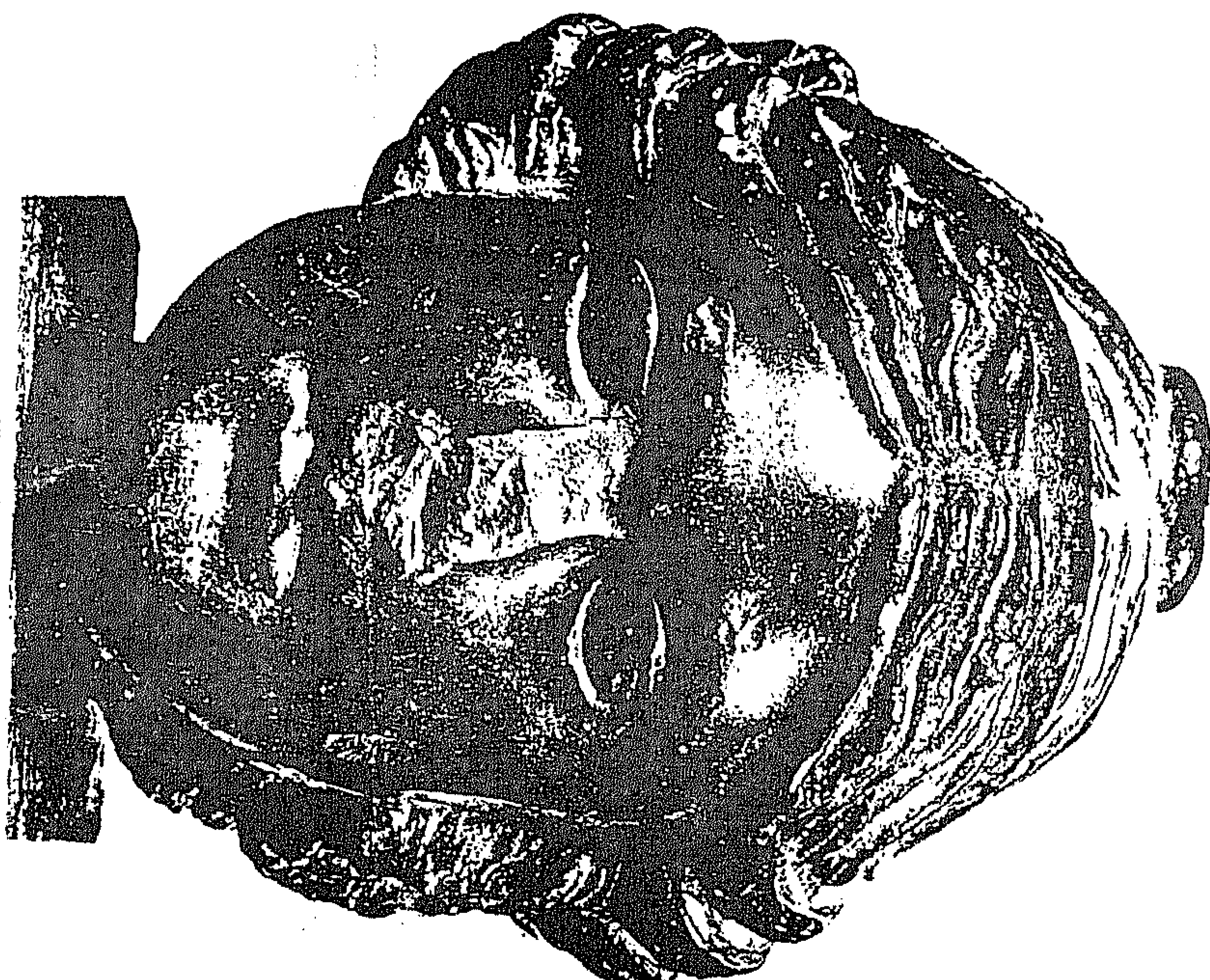
شكل ٢٩



شكل ٢٨

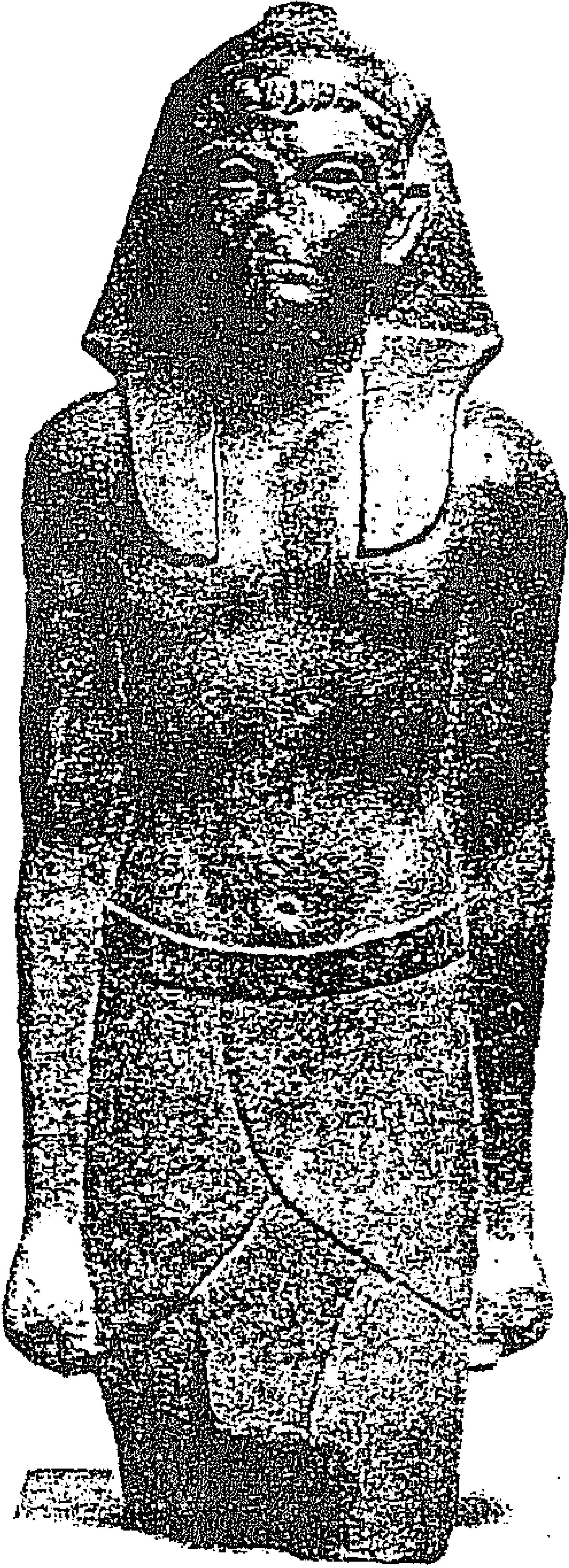


شكل ٣١



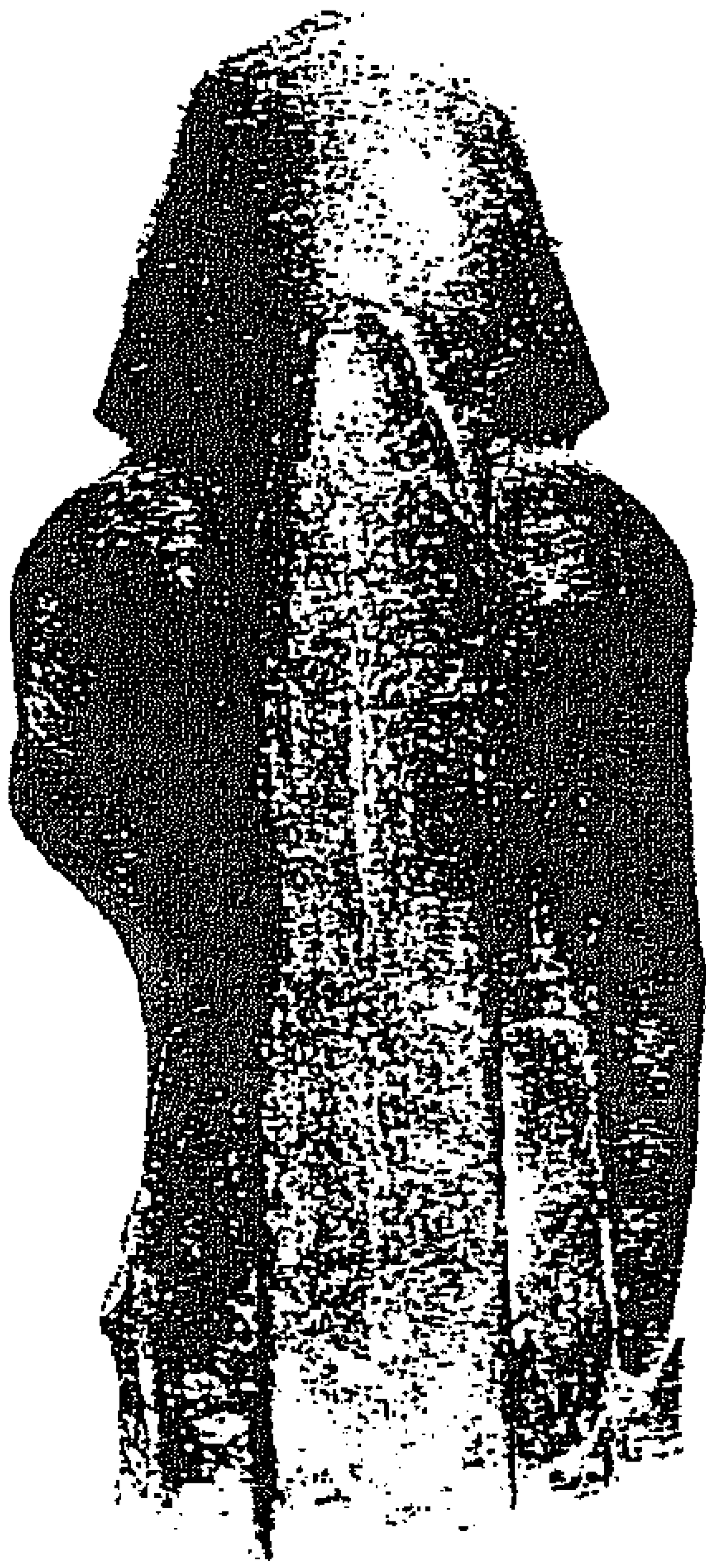
شكل ٣٠


شكل ٣٢


شكل ٣٣



شكل ٣٤



شكل ٣٥





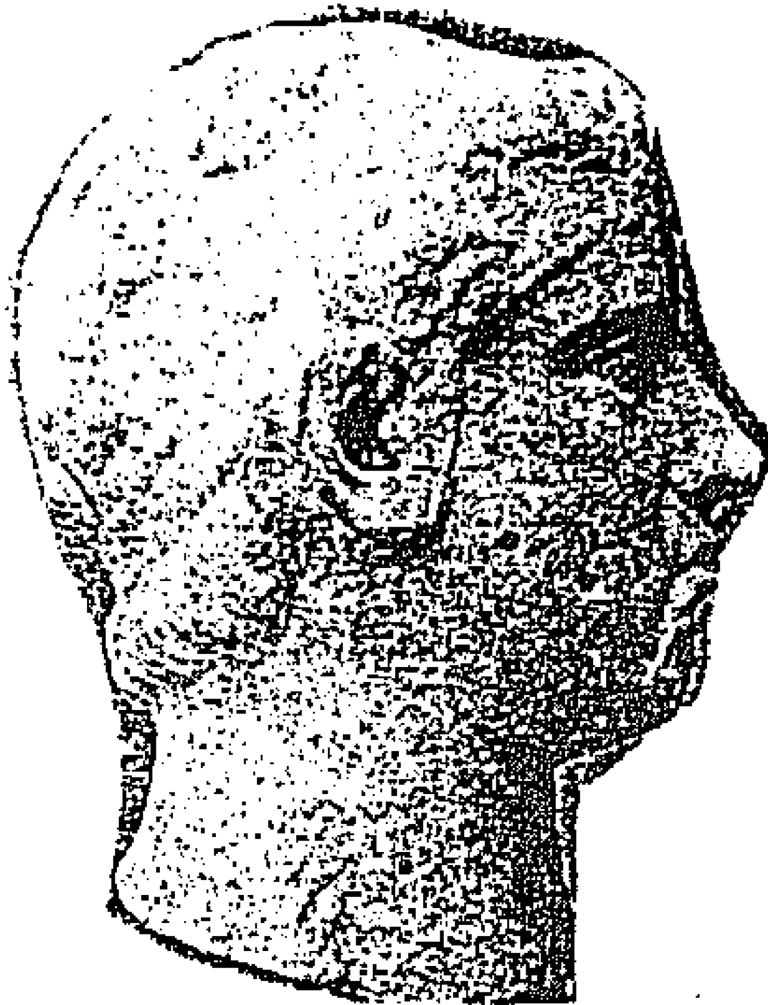


شكل ٣٦

شكل ٣٨



شكل ٣٩



شكل ٤٠



شكل ٤١


شكل ٤٢


شكل ٤٤


شكل ٤٣

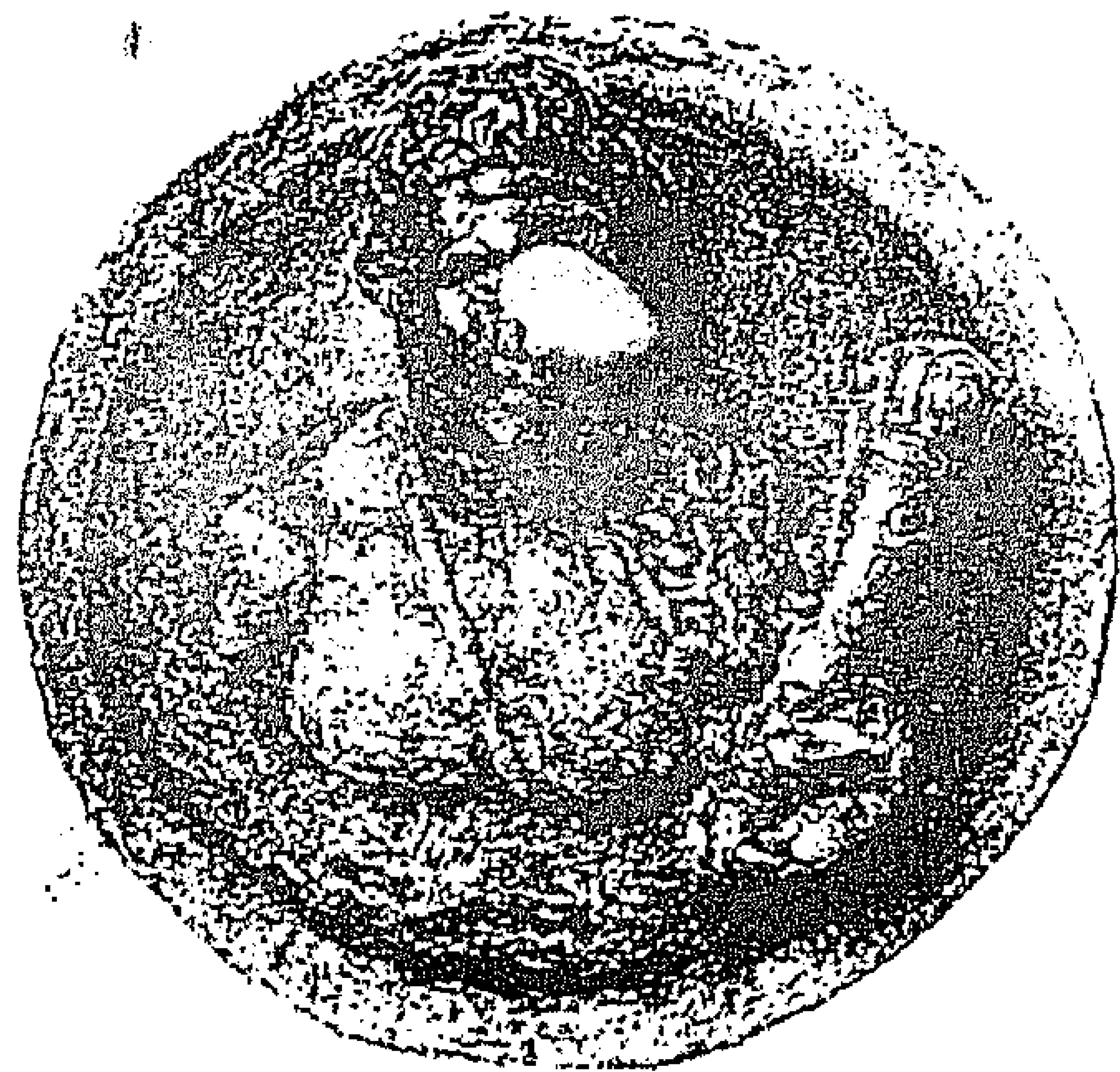

شكل ٤٥



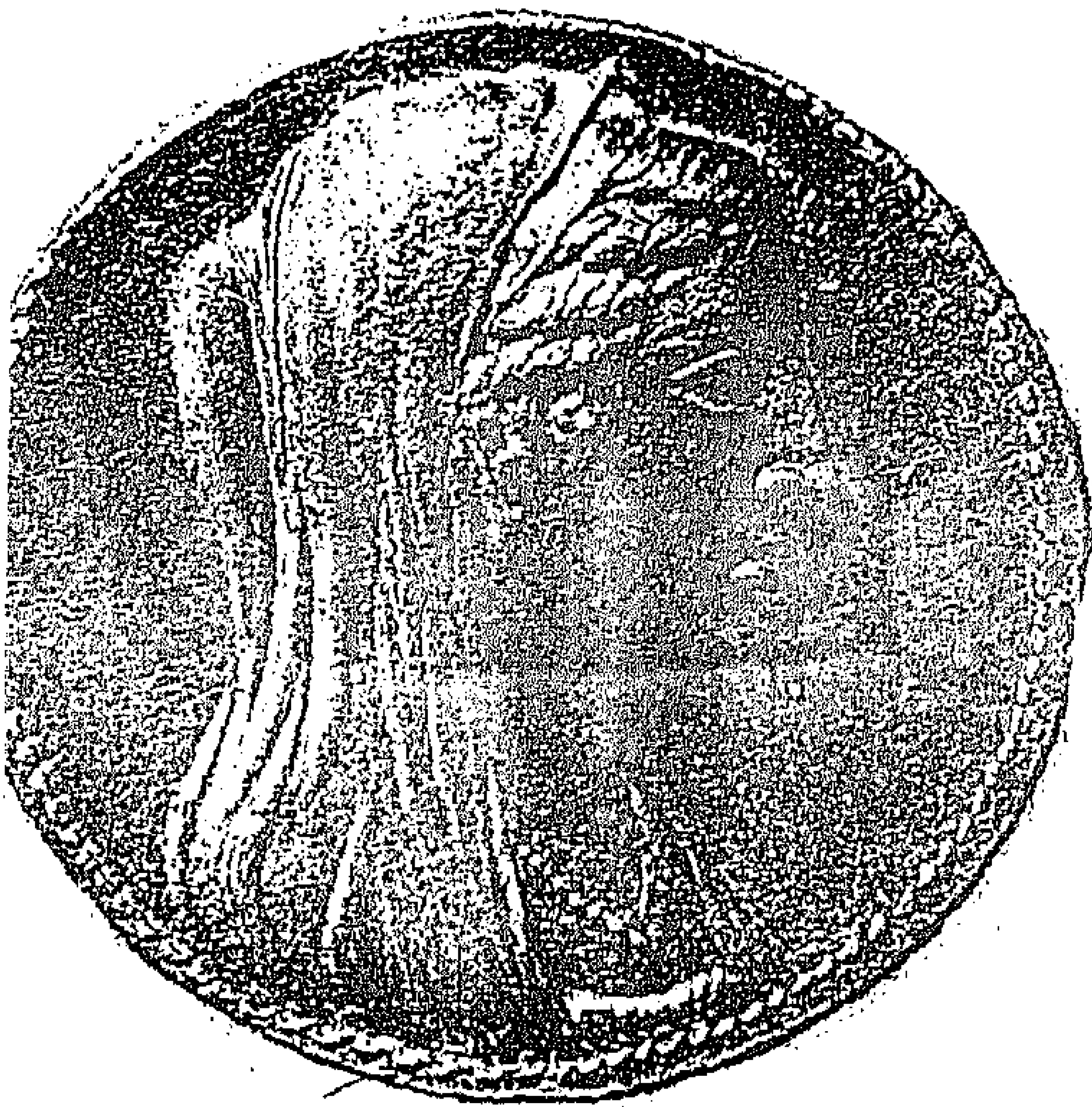
شكل ٤٦



شكل ٤٧



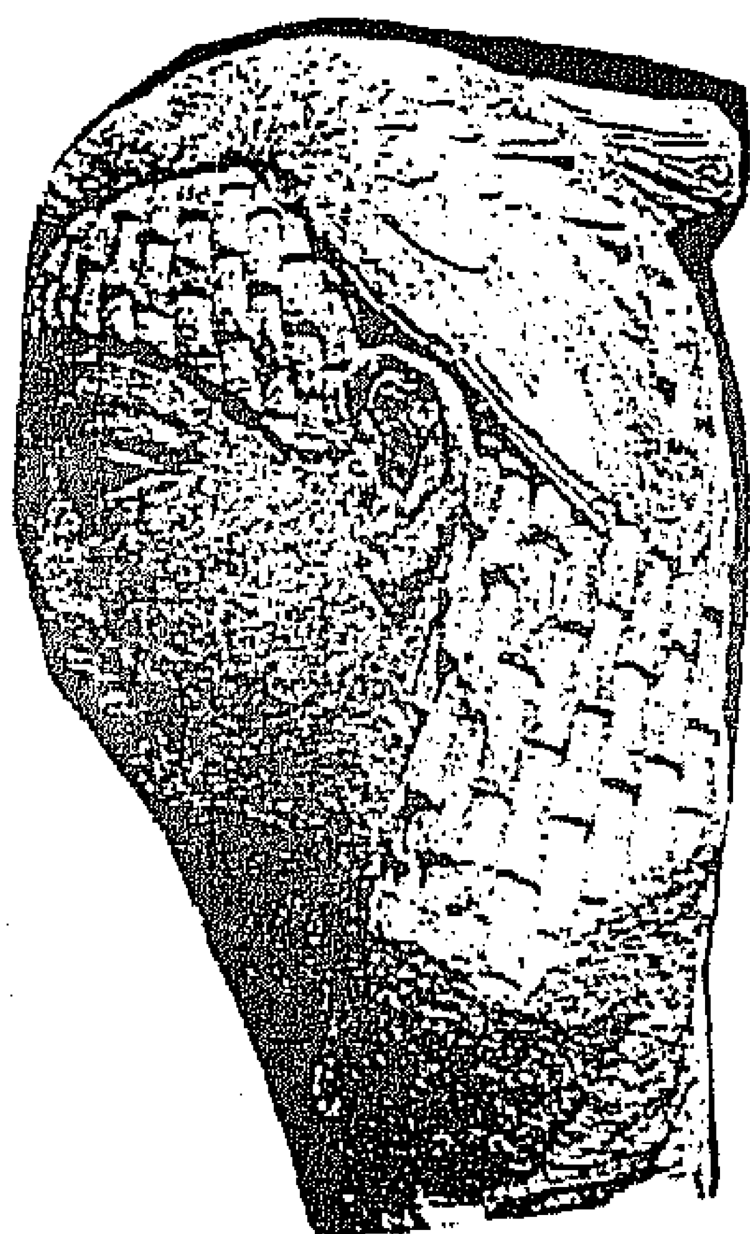
شكل ٤٨



شكل ٤٩




شكل ٥٠



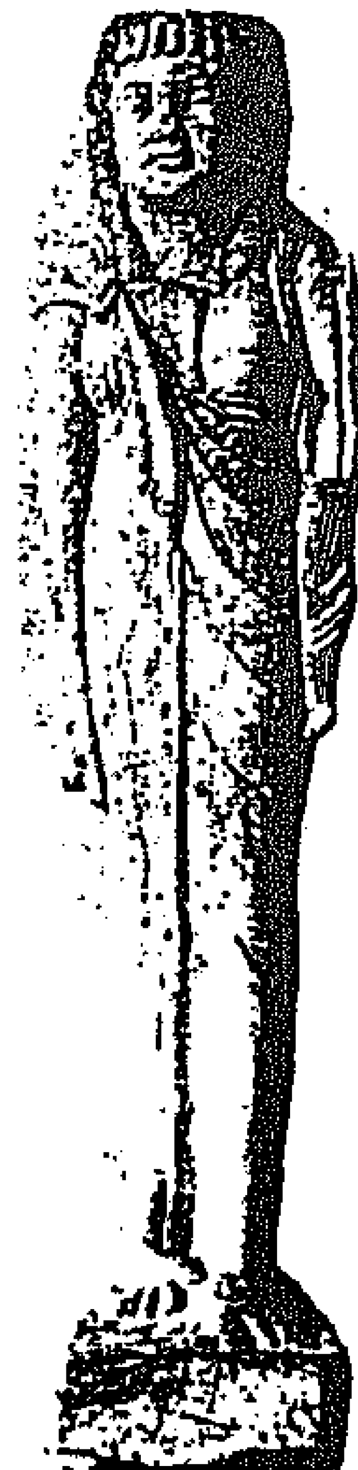

شكل ٥١


شكل ٥٢

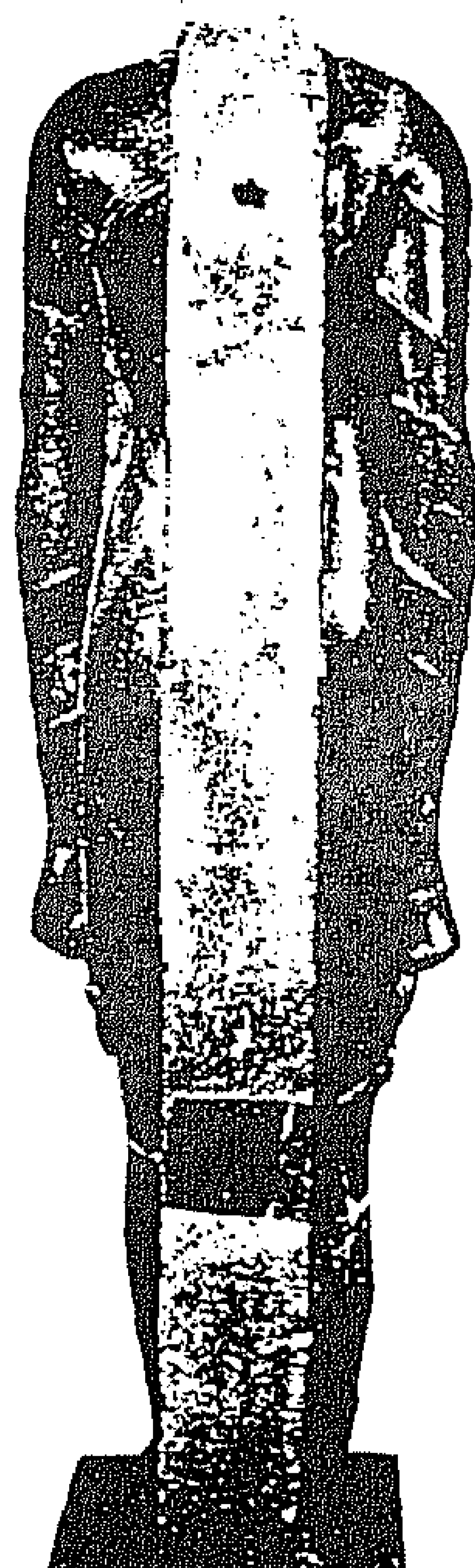

شكل ٥٣


شكل ٥٤


شكل ٥٥


شكل ٥٦

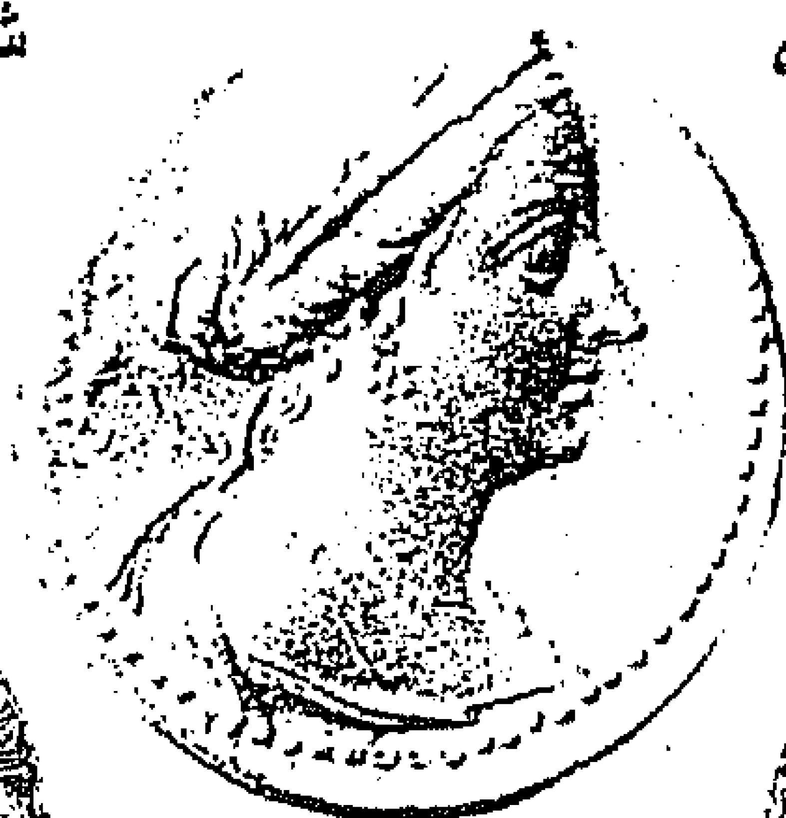

شكل ٥٧


شكل ٥٨


شكل ٥٩


شكل ٦٠


شكل ٦١


شكل ٦٢


شكل ٦٣


شكل ٦٤



شكل ٦٥



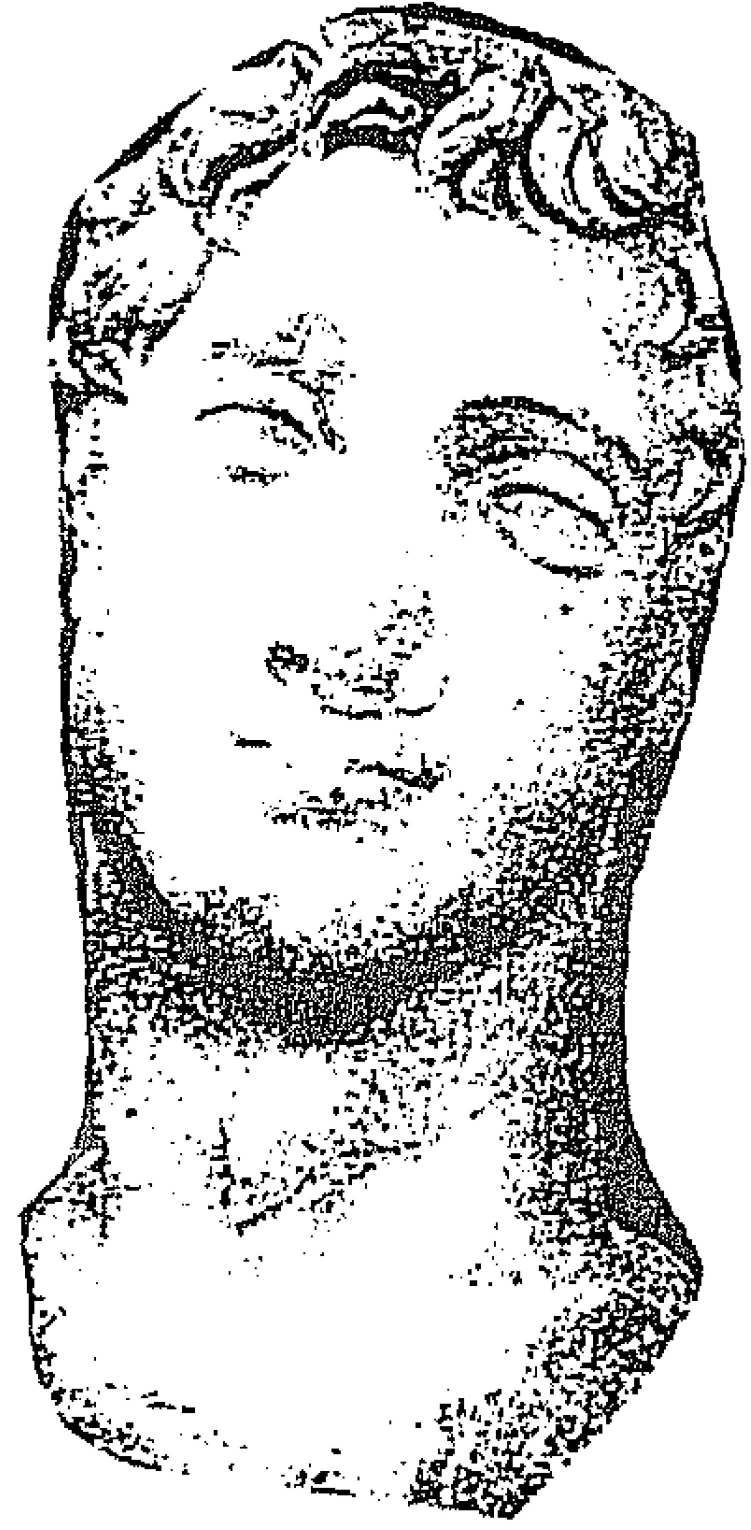
شكل ٦٦



شكل ٦٨





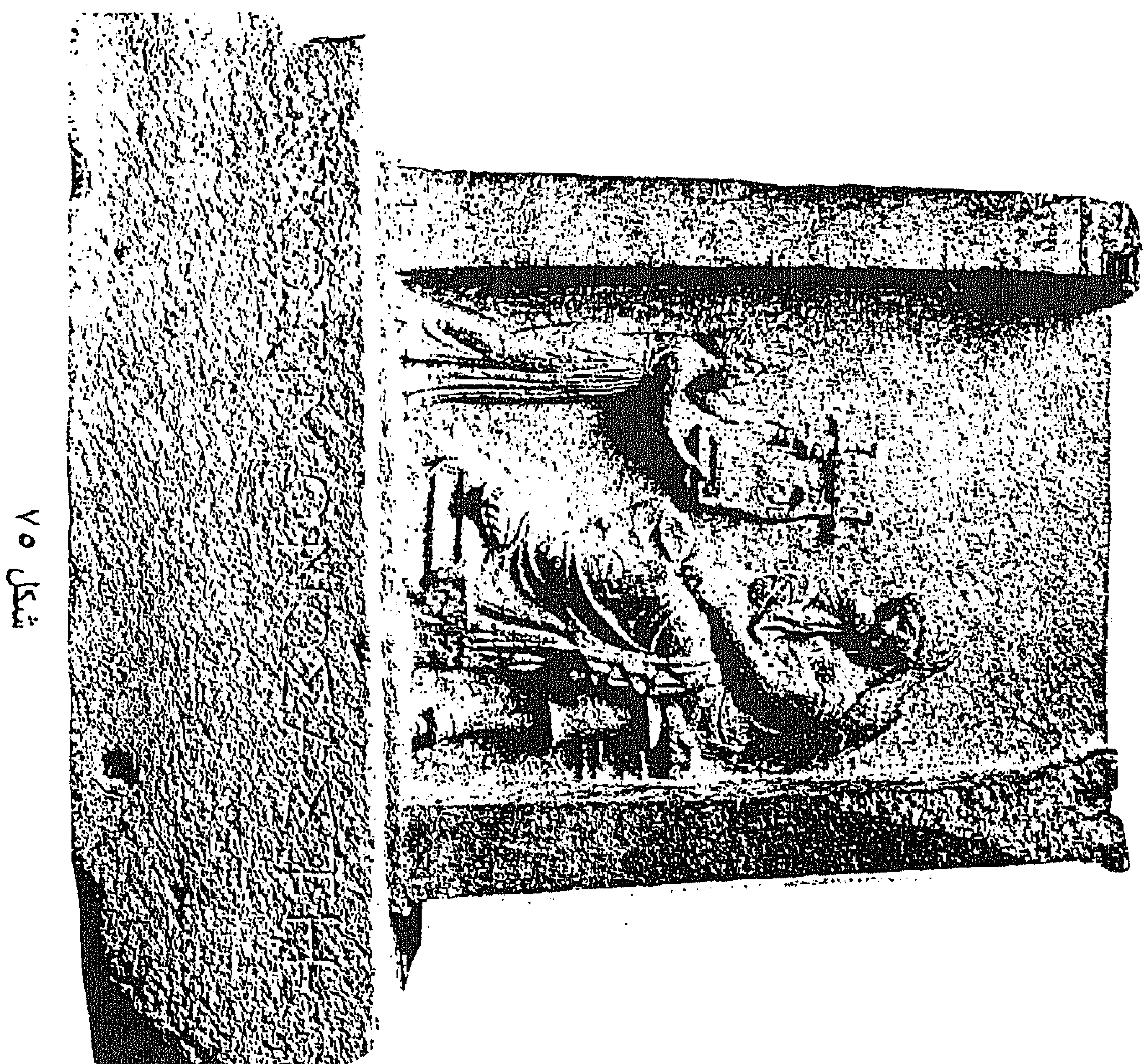

شكل ٦٩


شكل ٧٠

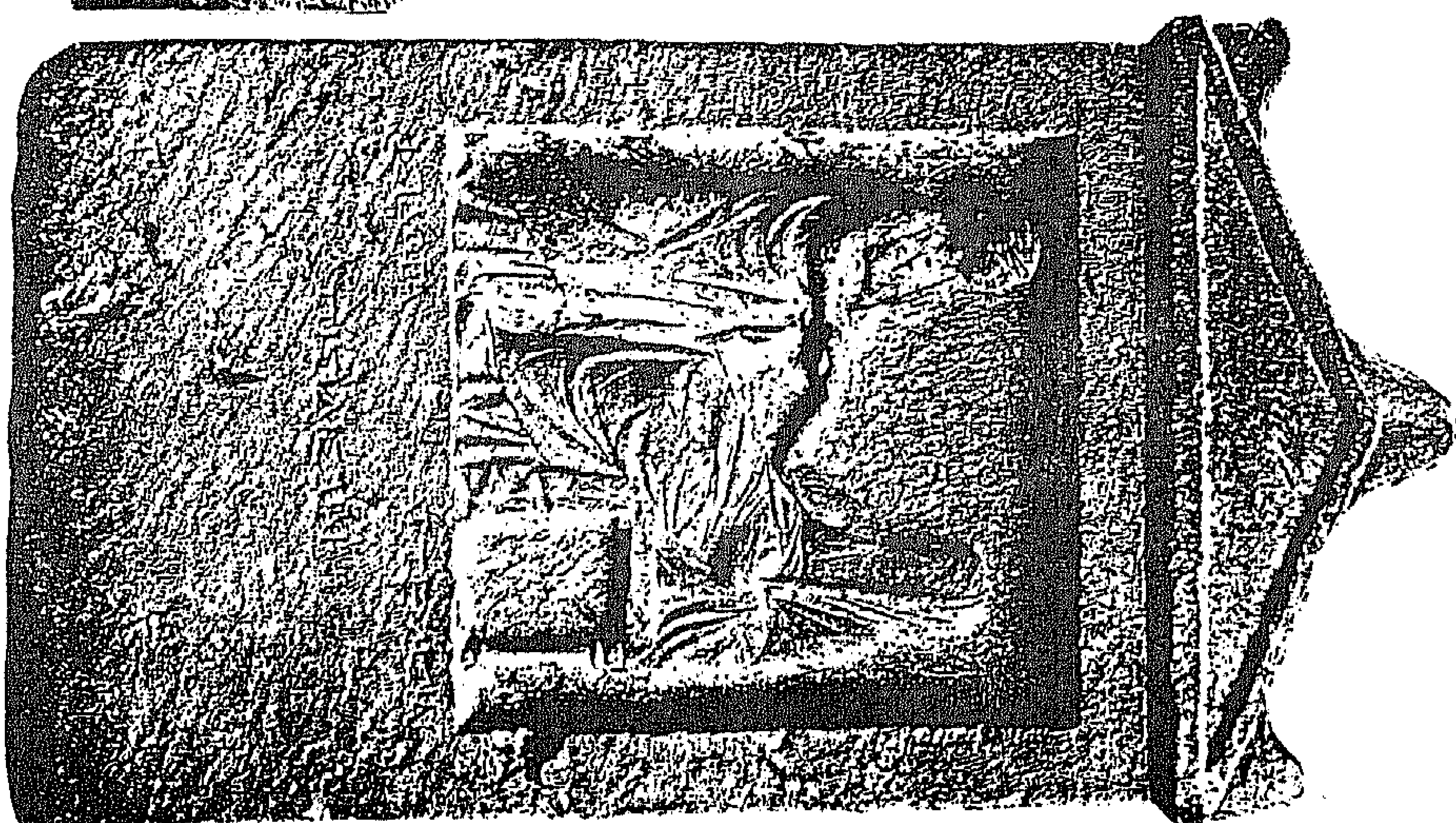

شكل ٧١


شكل ٧٢

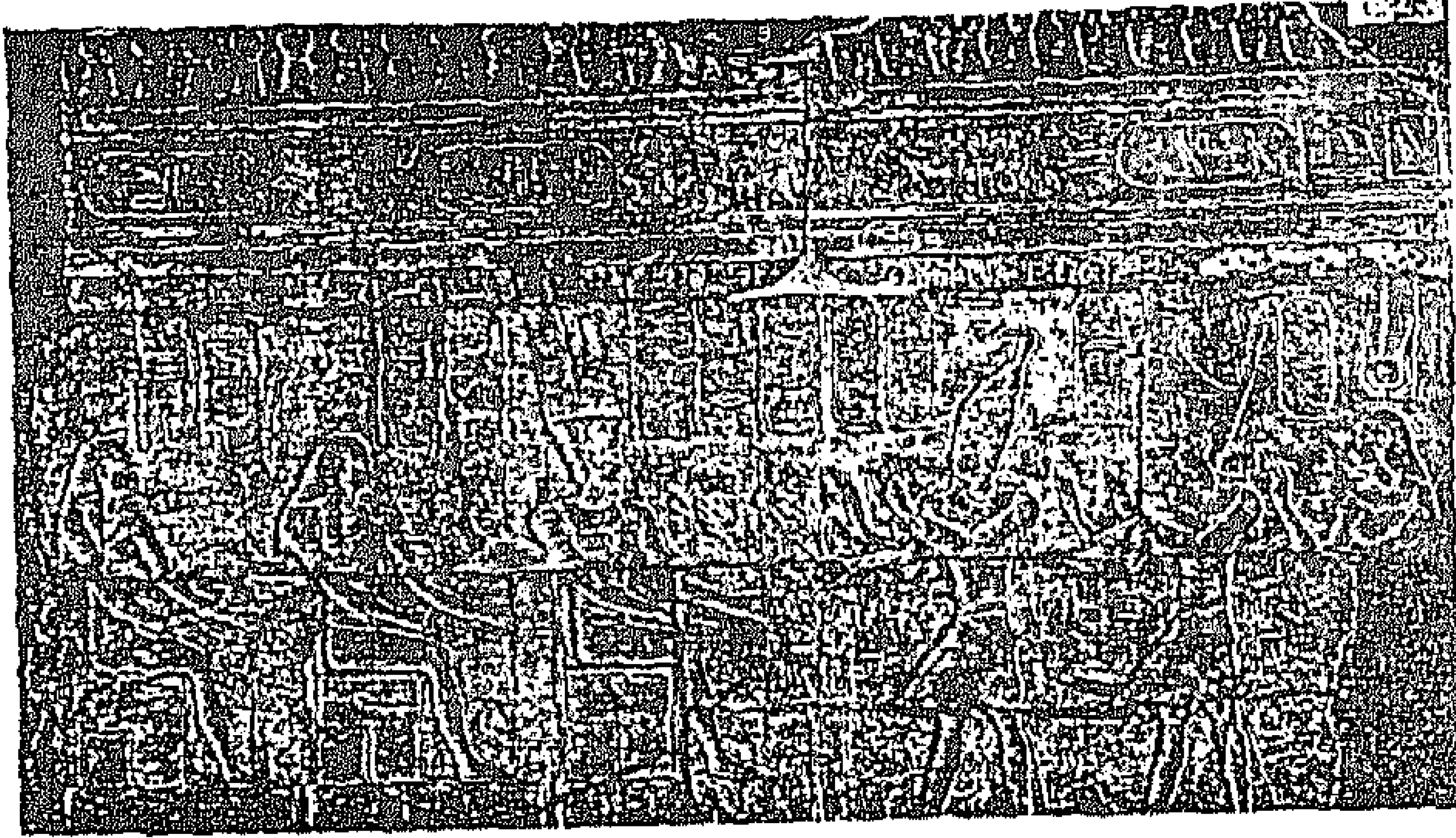

شكل ٧٣



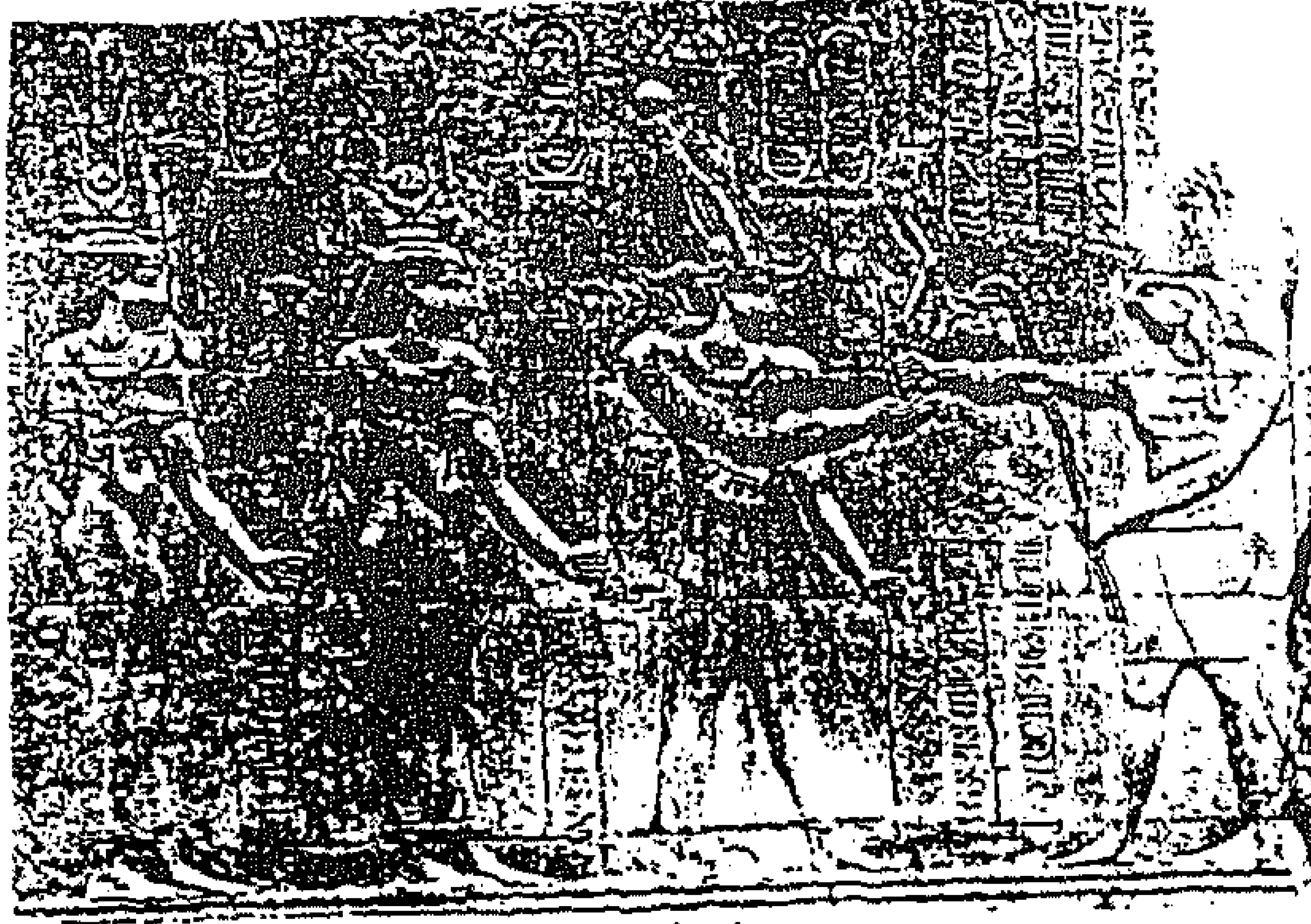
شكل ٧٥



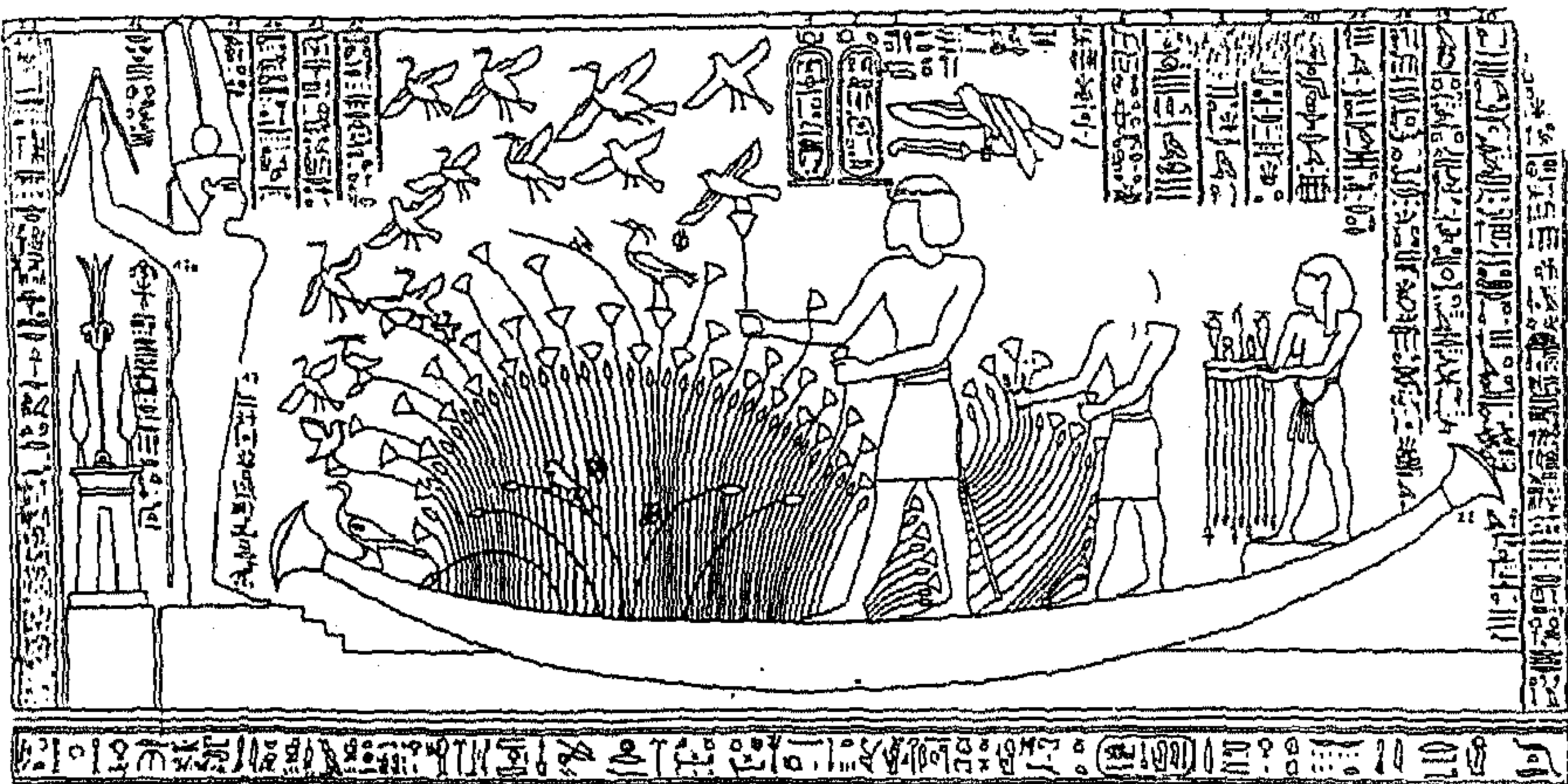
شكل ٧٤

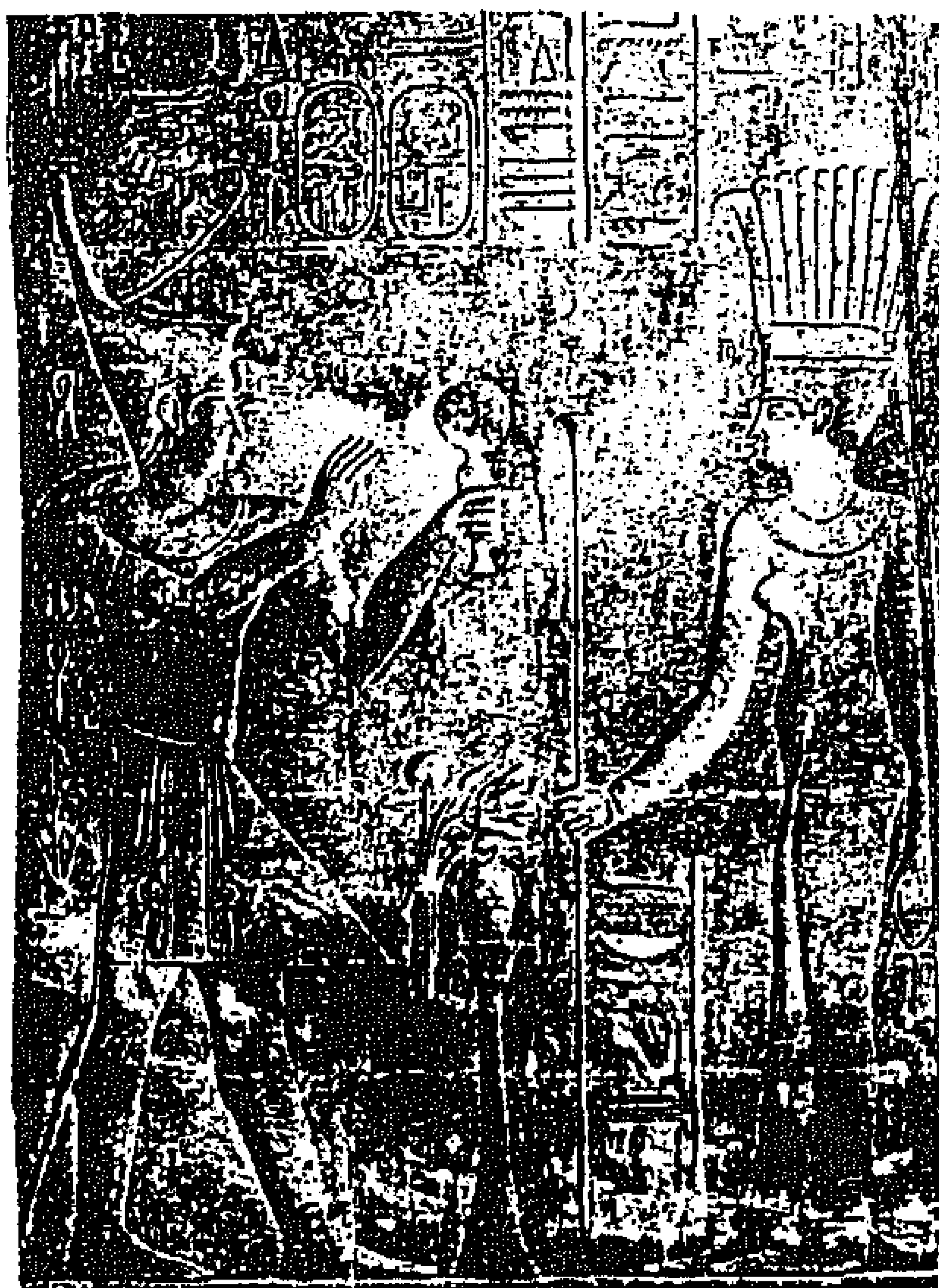


شكل ٧٦

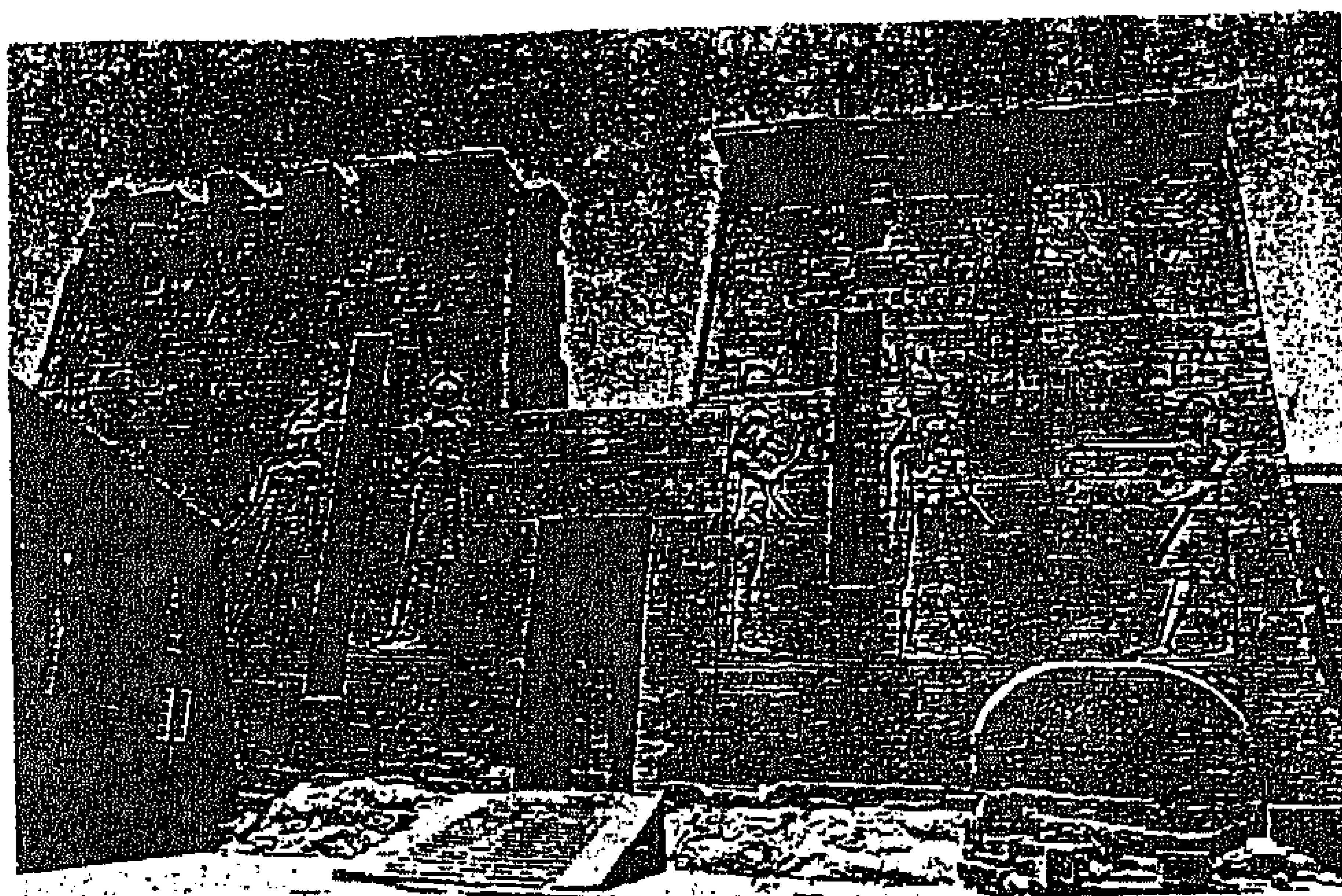


شكل ٧٧





شكل ٧٩



شكل ٨٠


شكل ٨١


شكل ٨٢


شكل ٨٣


شكل ٨٤



شكل ٨٥



شكل ٨٦



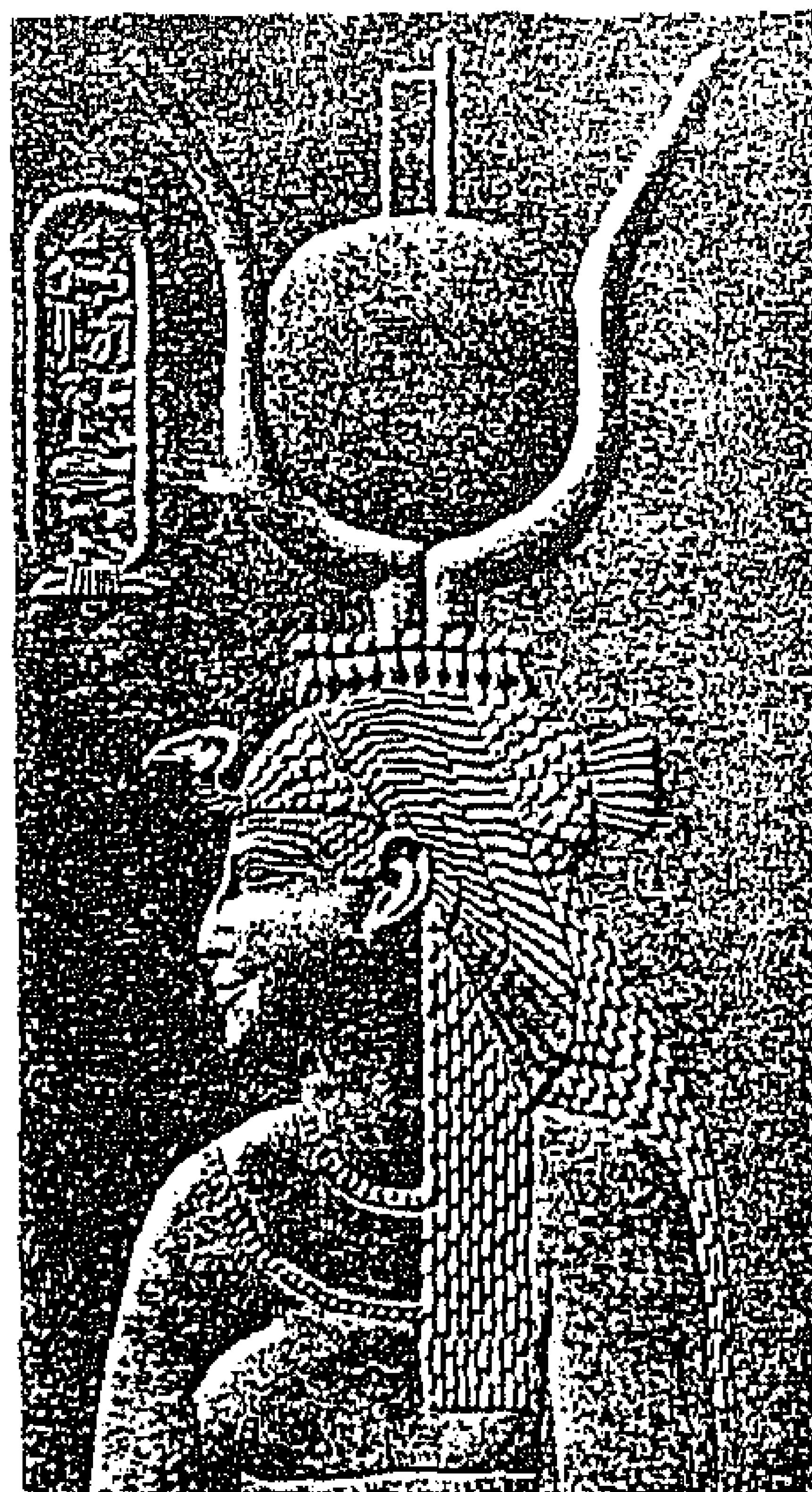
شكل ٨٧



شكل ٨٨


شكل ٩٠


شكل ٨٩


شكل ٩١



شكل ٩٢



شكل ٩٣


شكل ١


شكل ٢


شكل ٣



شكل ٦

شكل ٥

شكل ٤



شكل ٧



شكل ٨



شكل ٩



شكل ١٠



شكل ١١



شكل ١٢



شكل ١٣



شكل ١٤



شكل ١٥



شكل ١٦



شكل ١٧



شكل ١٨



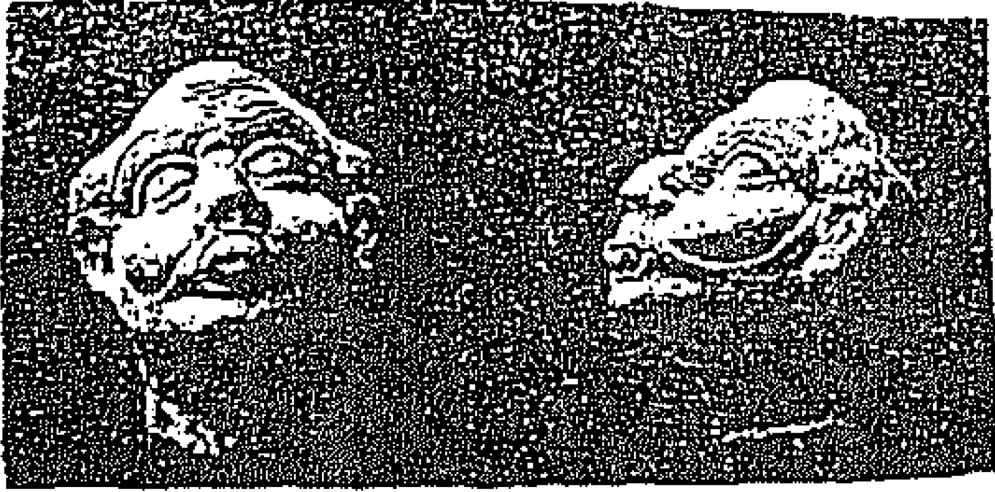
شكل ١٩



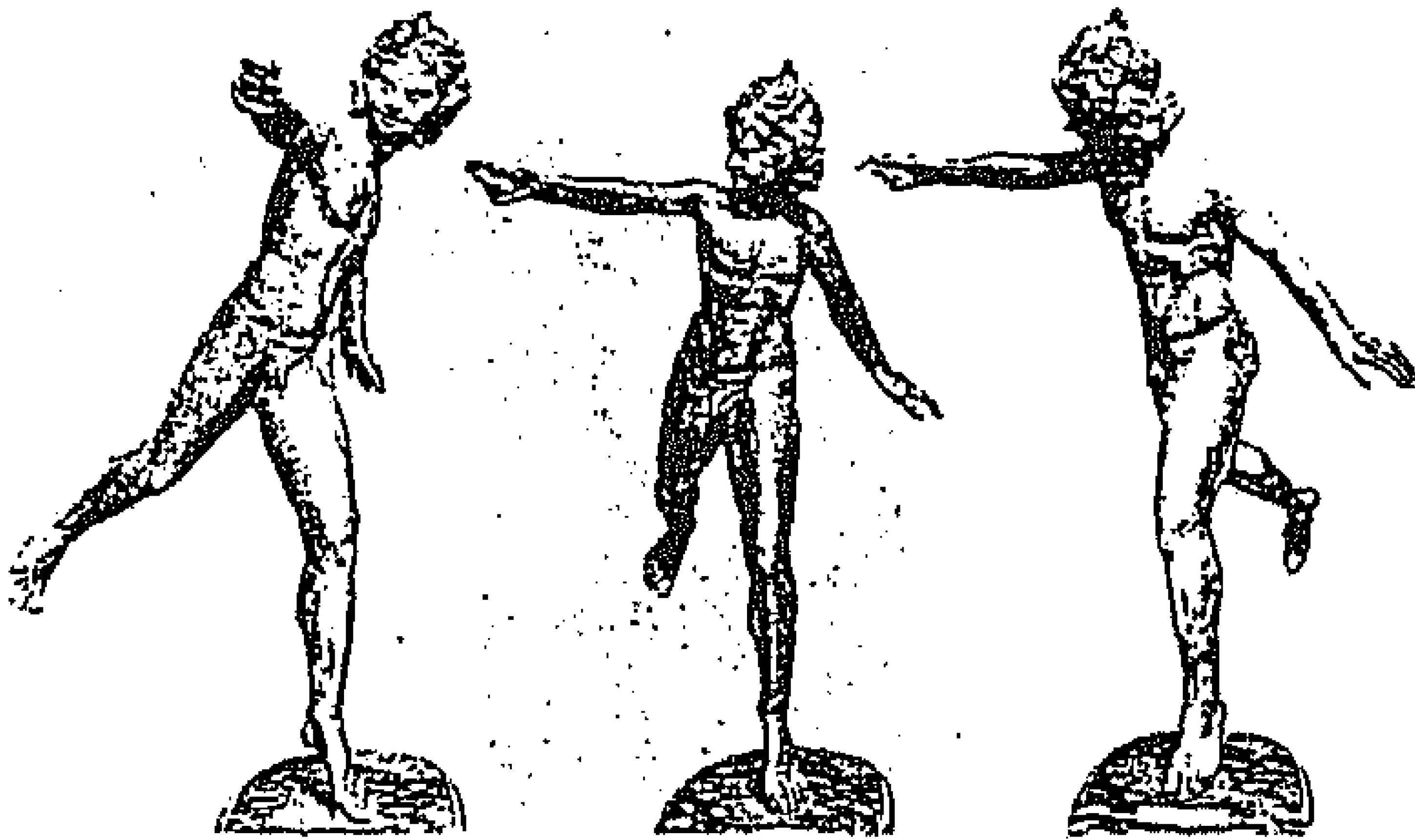
شكل ٢٠


شكل ٢١


شكل ٢٢



شكل ٢٣


شكل ٢٤


شكل ٢٥


شكل ٢٦



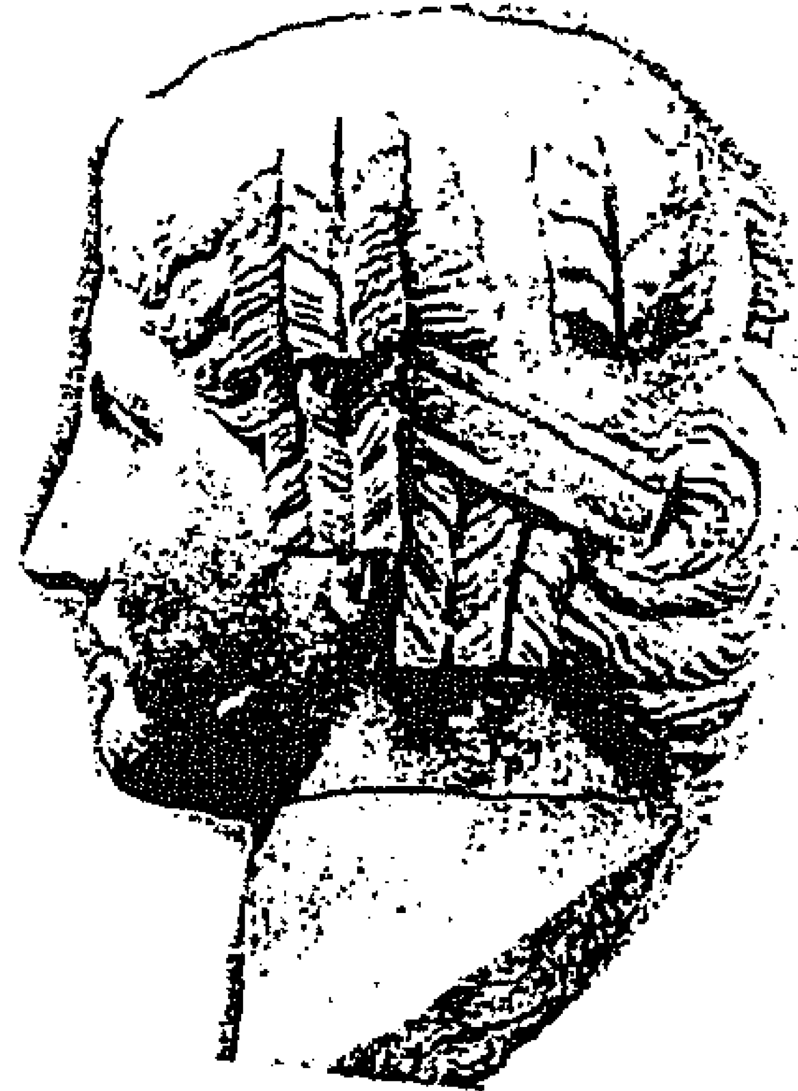
شكل ٢٧



شكل ٢٨



شكل ٢٩



شكل ٣٠



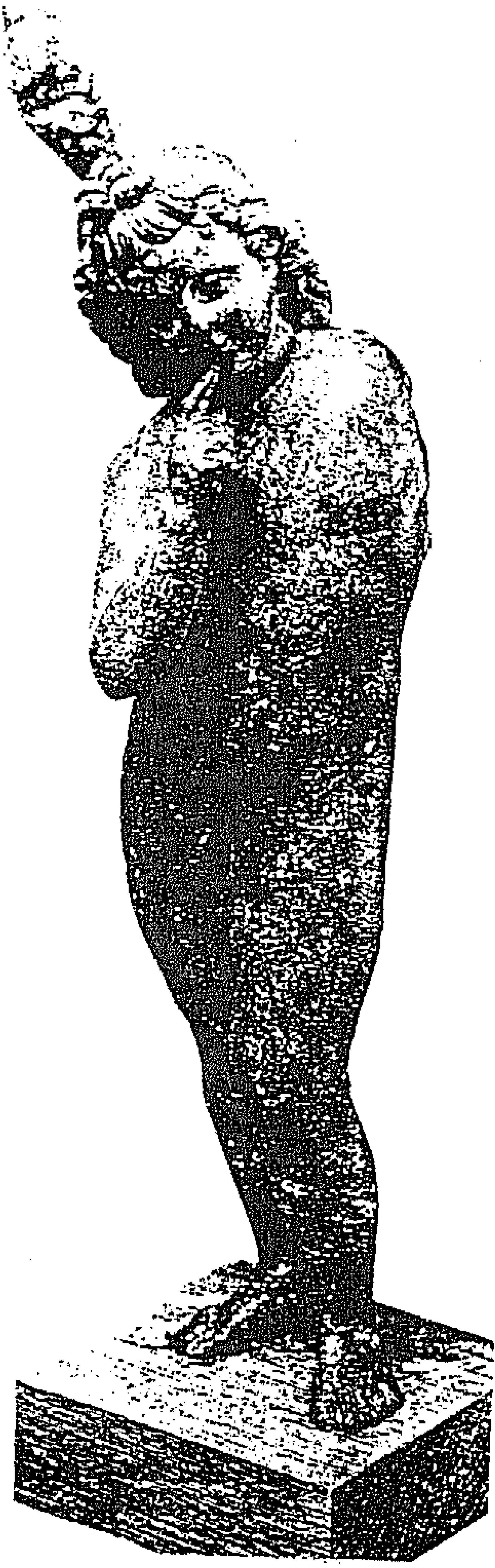
شكل ٣١



شكل ٣٢



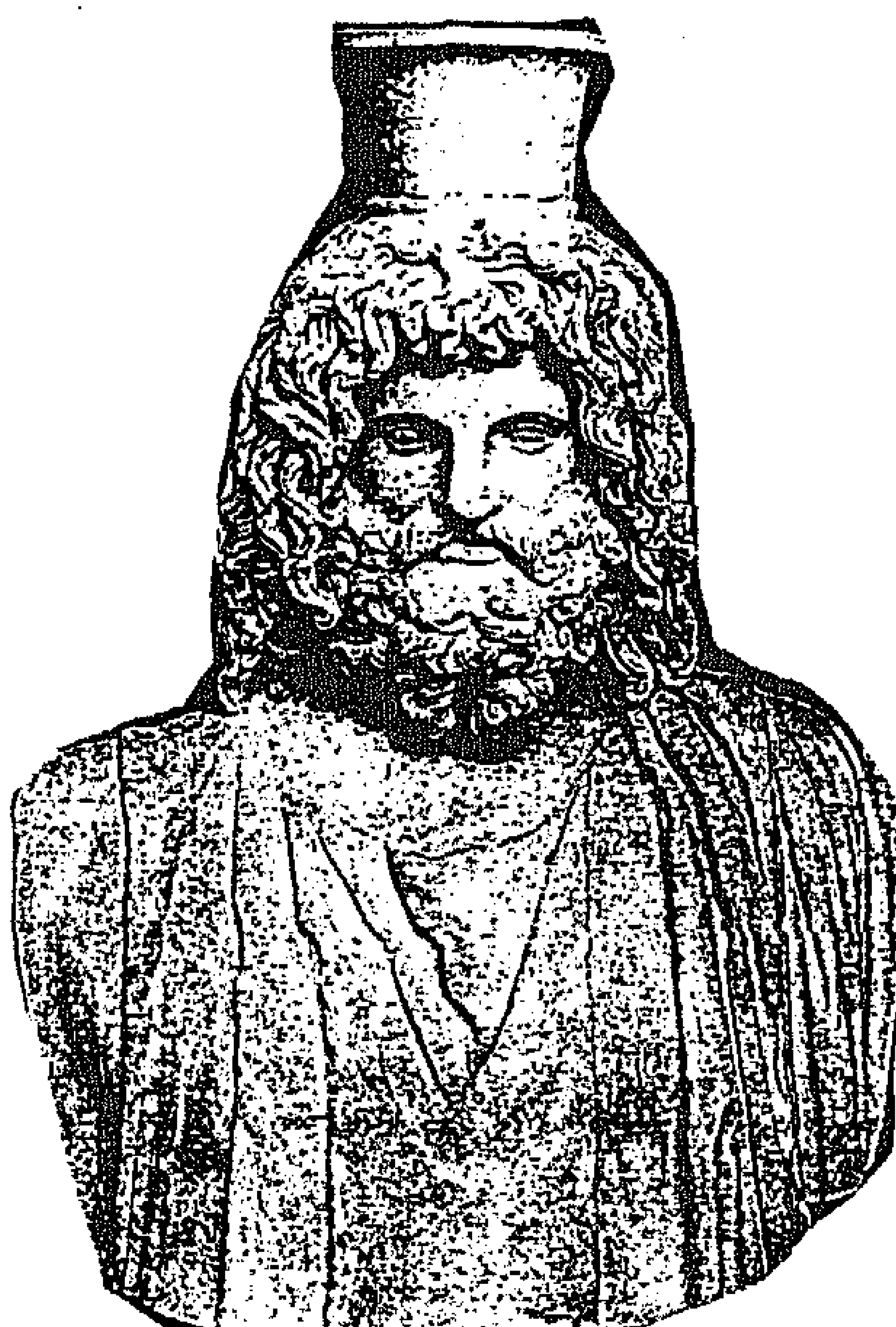
شكل ٣٣



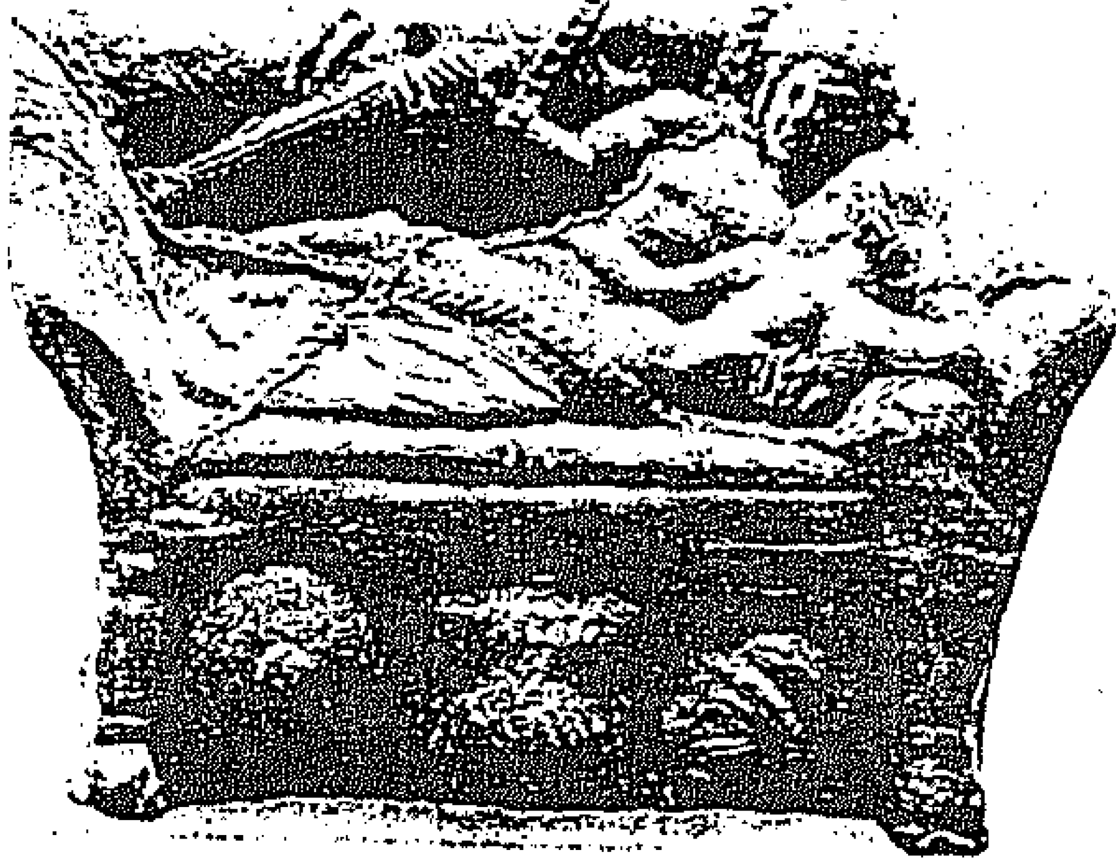
شكل ٣٤


شكل ٣٥


شكل ٣٦


شكل ٣٧


شكل ٣٨



شكل ٤٠



شكل ٣٩



شكل ٤١



شكل ٤٢

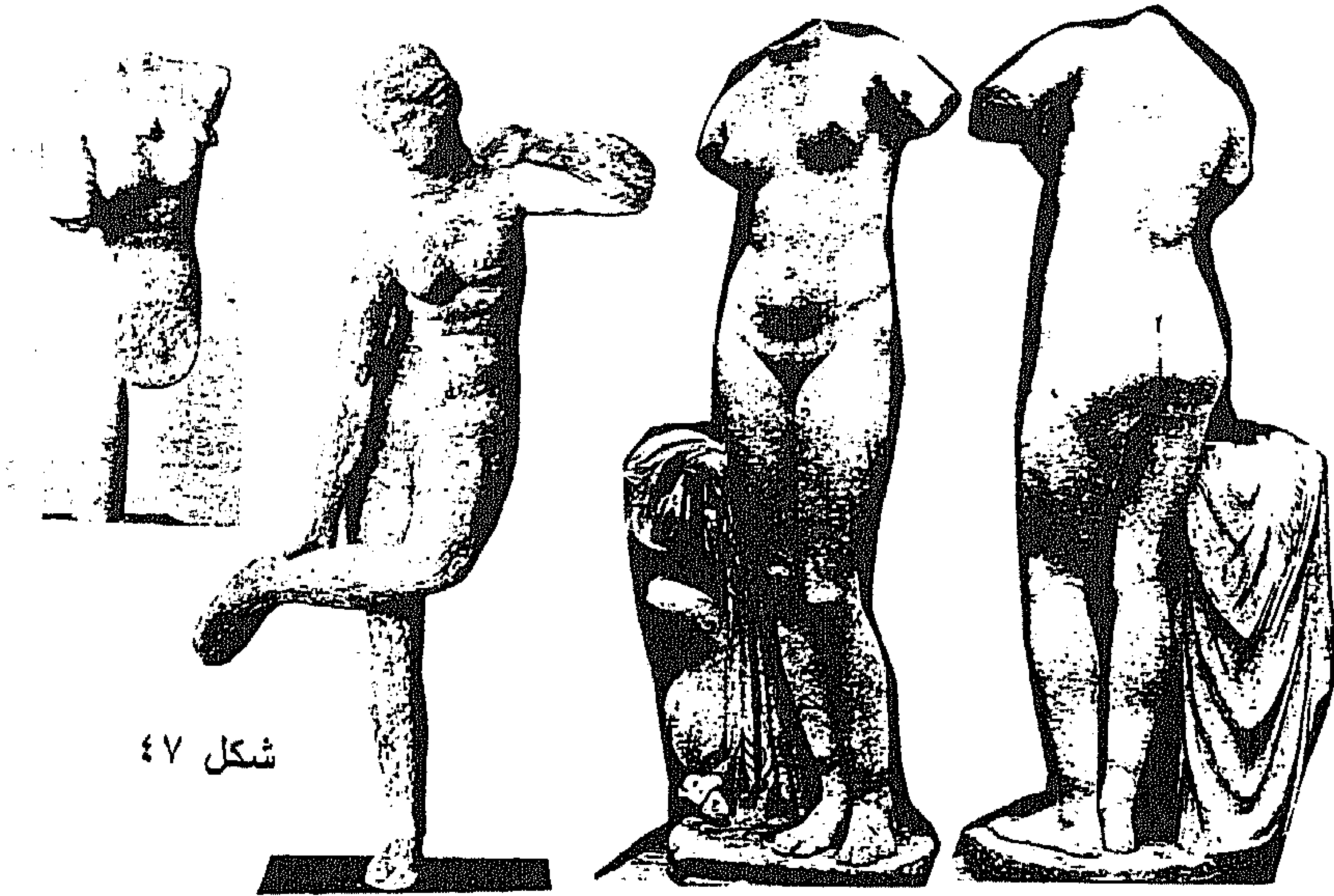


شكل ٤٣





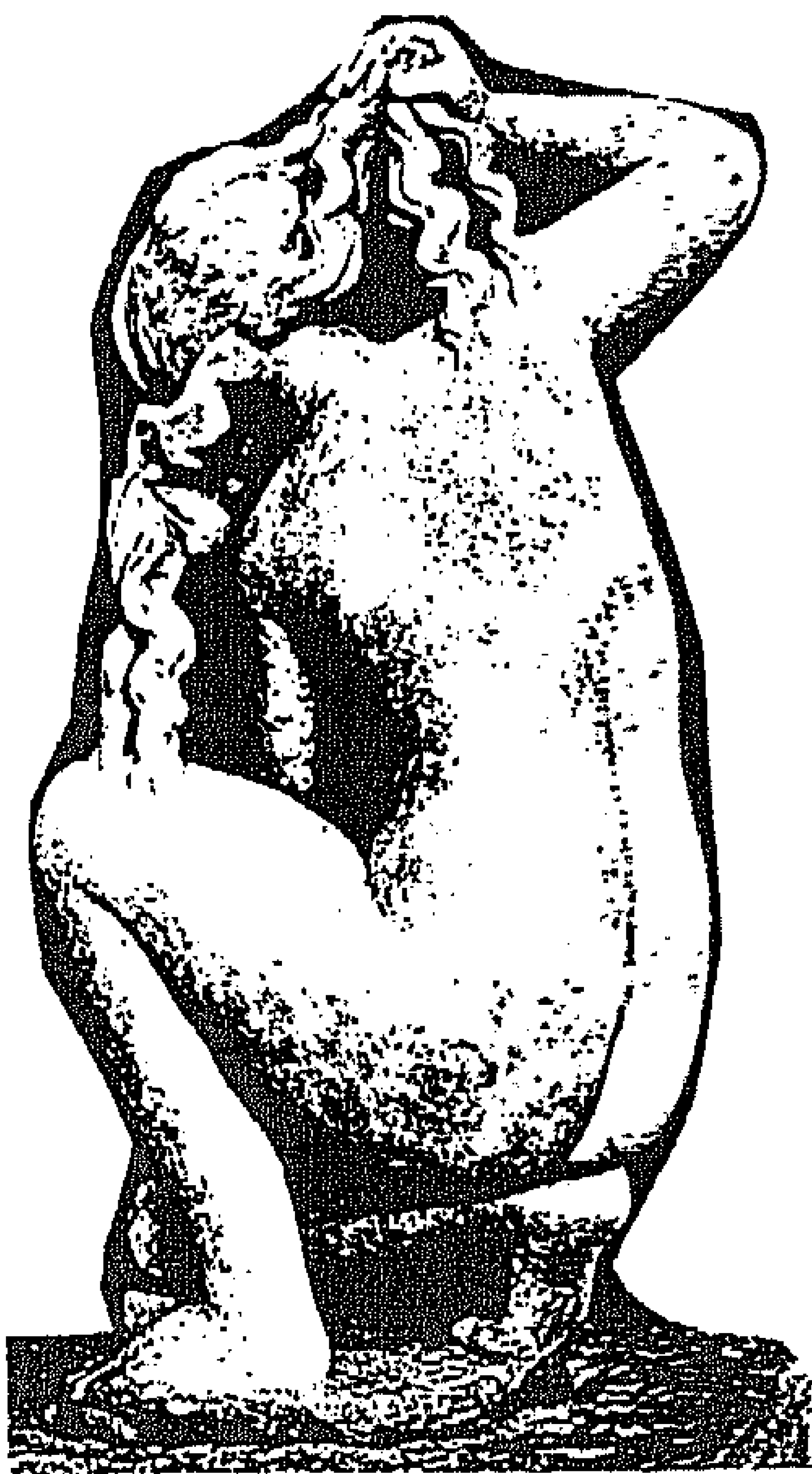
شكل ٤٤



شكل ٤٧

شكل ٤٦

شكل ٤٥






شكل ٤٩


شكل ٥٠


شكل ٥١


شكل ٥٢


شكل ٥٣



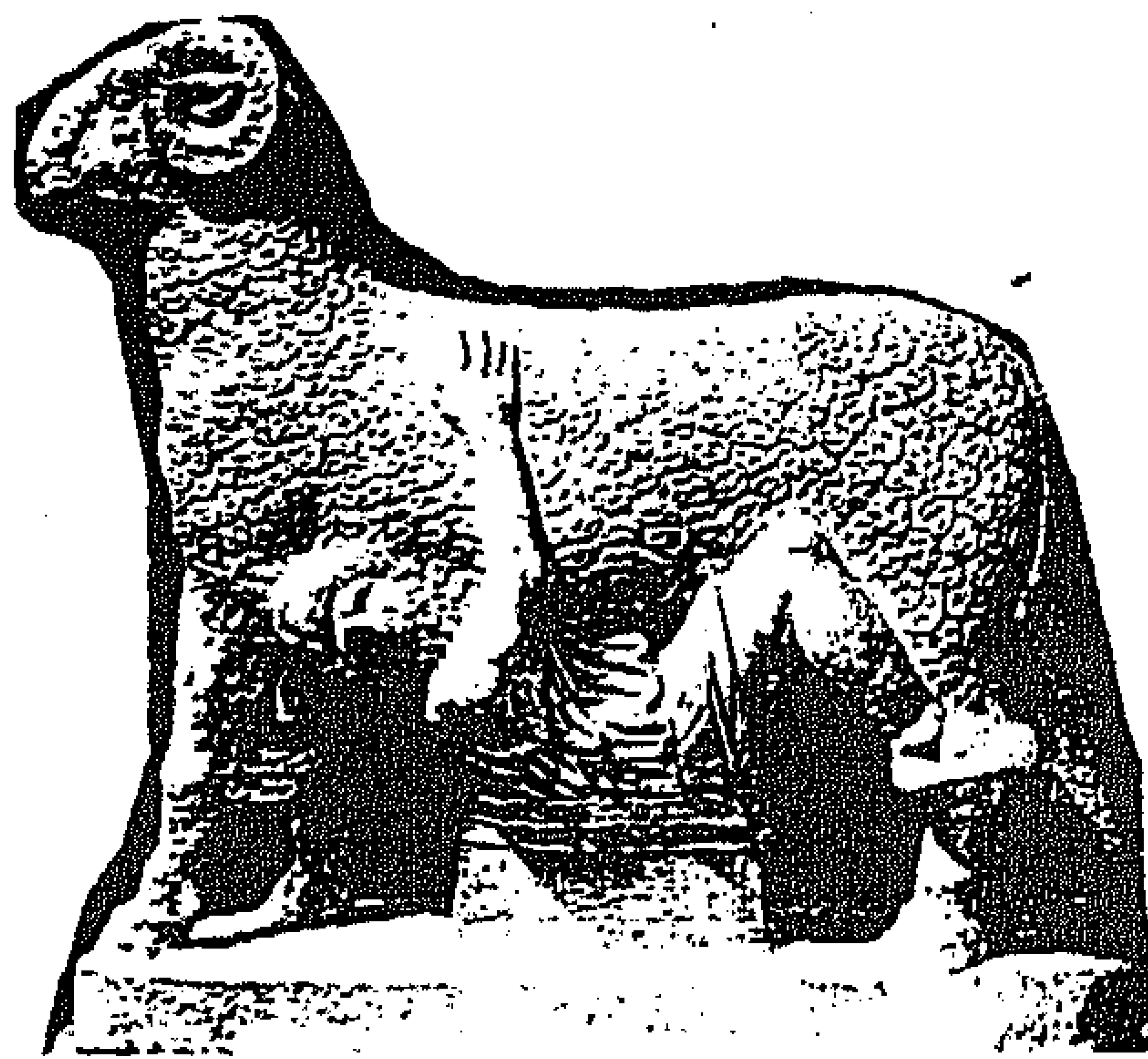
شكل ٥٤



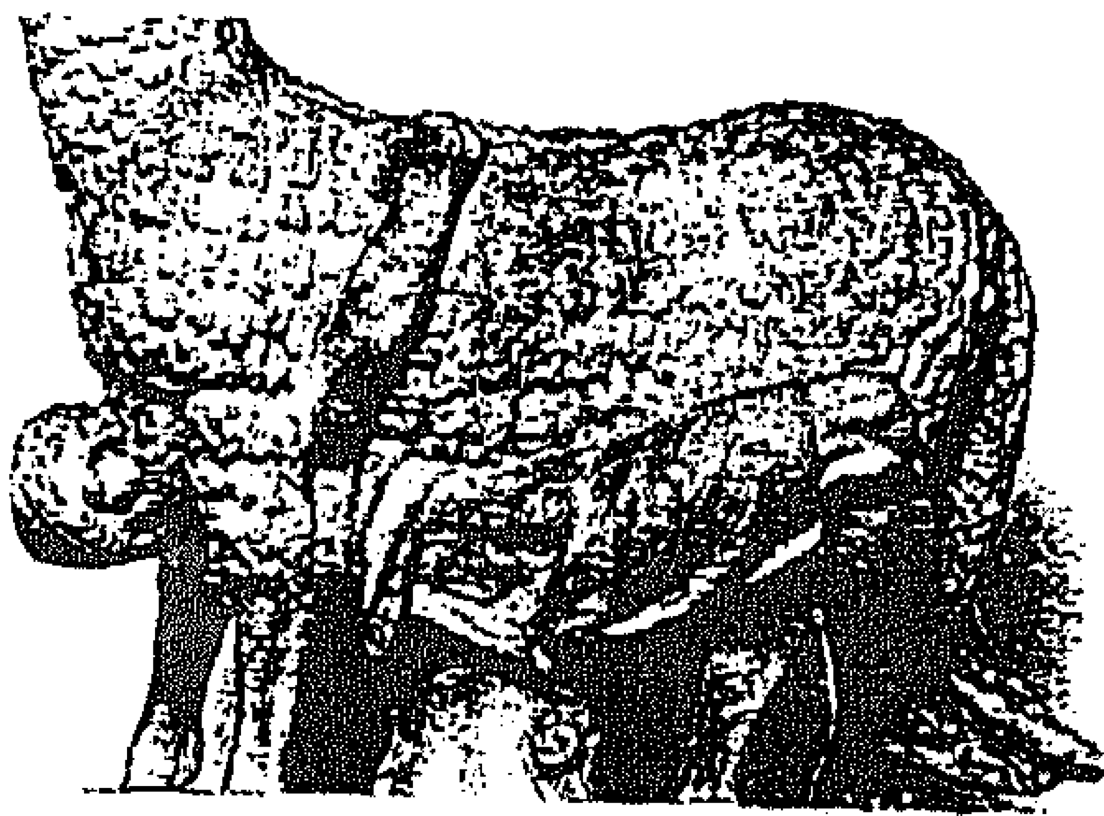
شكل ٥٥



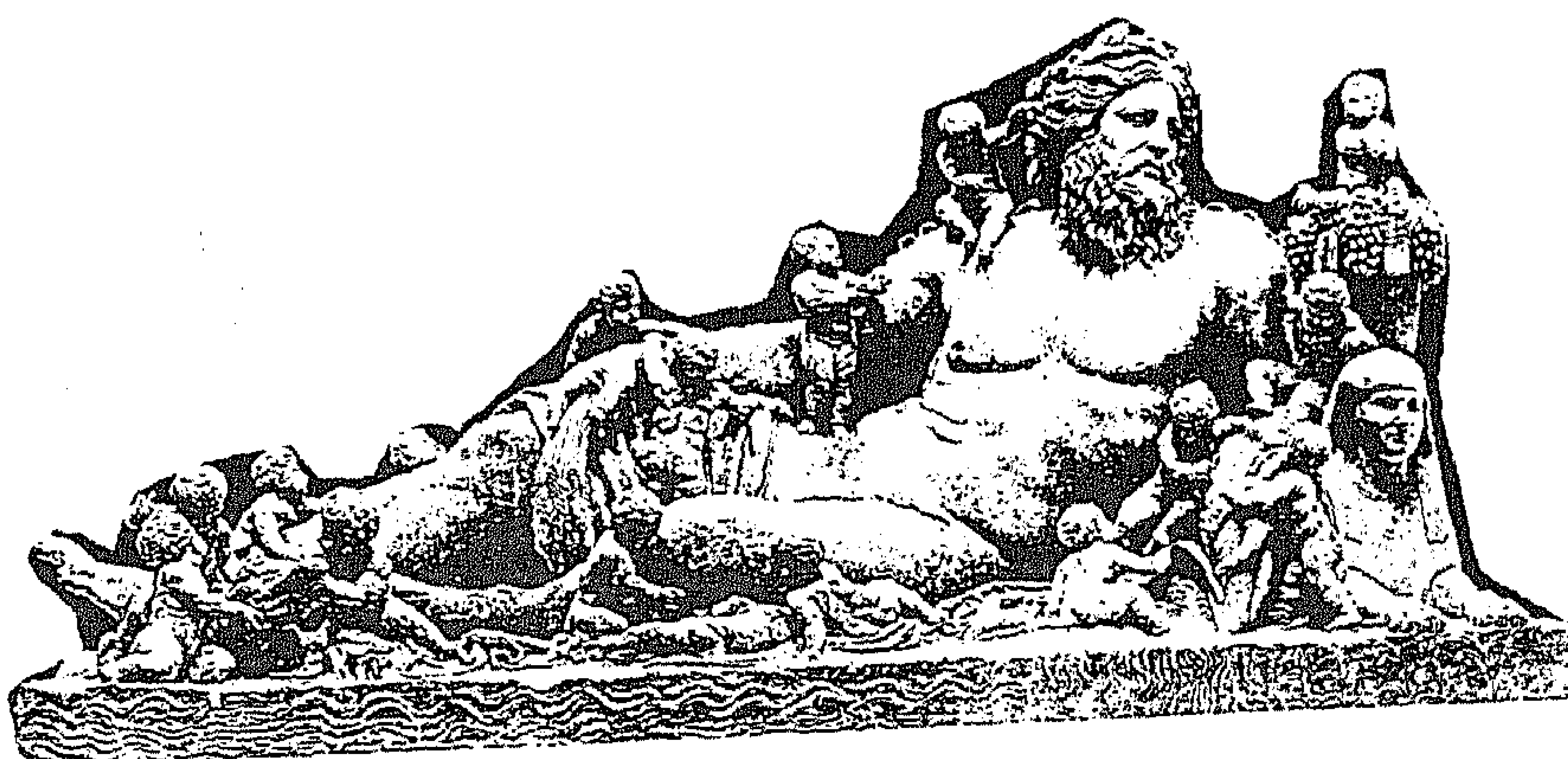
شكل ٥٦



شكل ٥٧



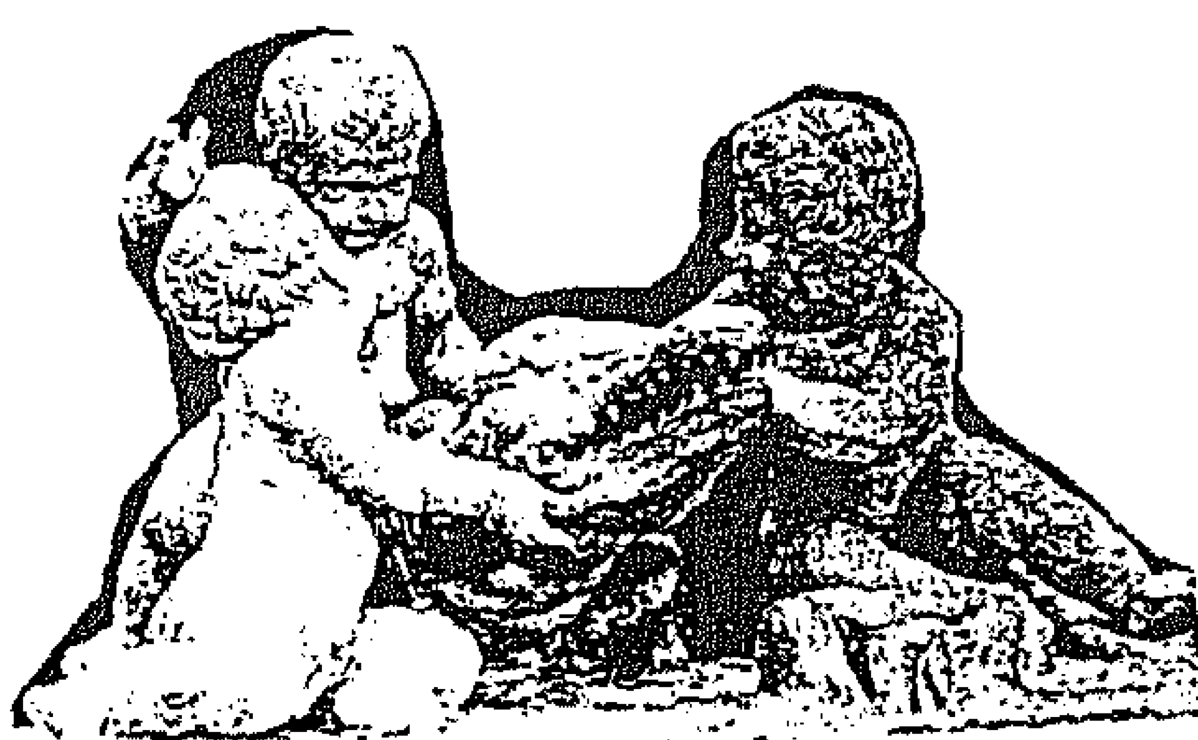
شكل ٥٨



شكل ٥٩



شكل ٦٠



شكل ٦١



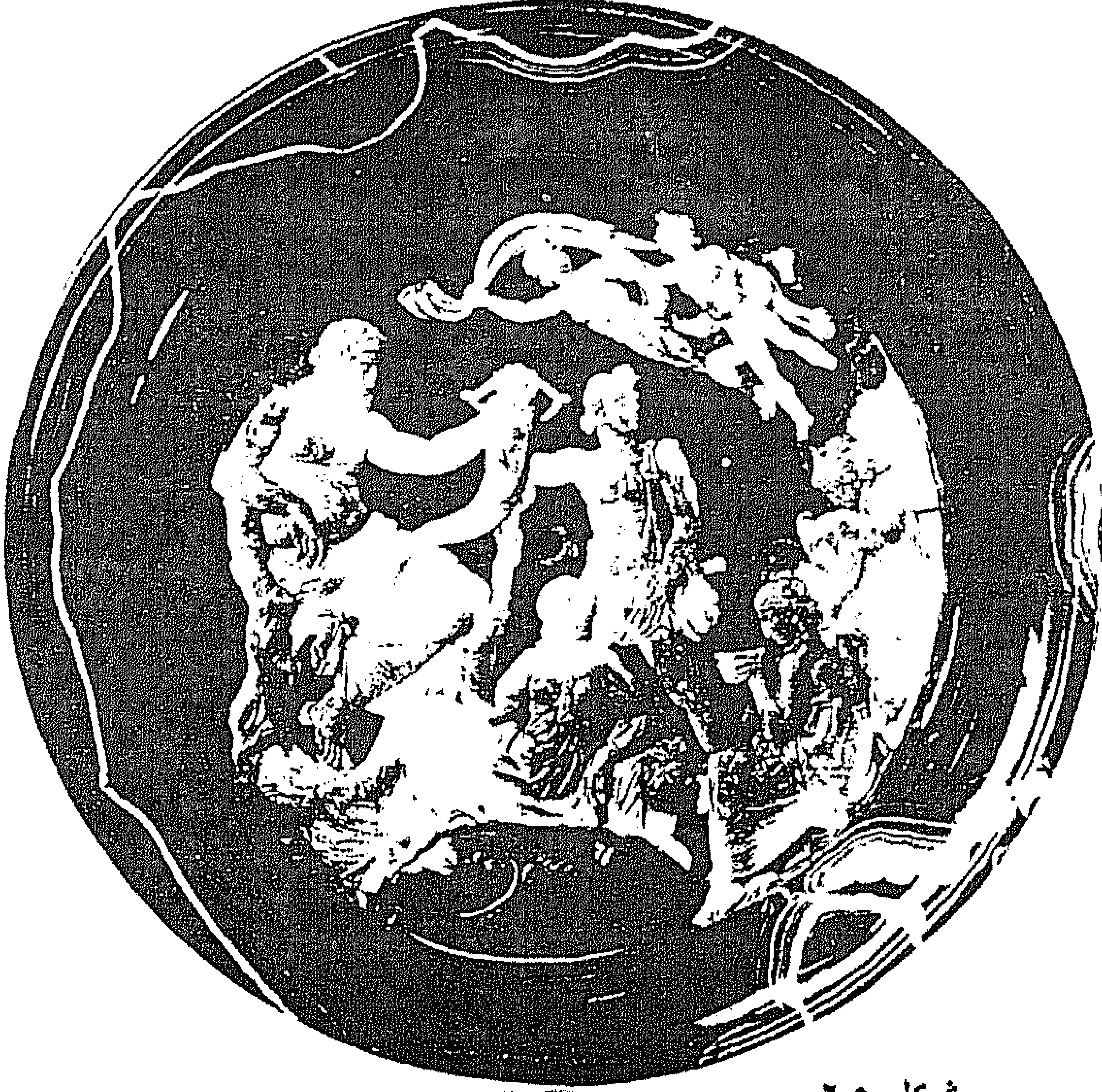
شكل ٦٢



شكل ٦٣



شكل ٦٤



شكل ٦٥



شكل ٦٦

الفصل الثالث

الحياة الدينية في الإسكندرية

- الثالوث المقدس.
- سيرابيس.
- إيزيس.
- حربوقراط.
- تصوير الآلهة
- الكتالوج.

تقديم

نستطيع القول أن الديانة لعبت دوراً هاماً ومؤثراً ي حياة المصـــريين قديماً حيث كانت تعتبر جزءاً مقدساً من حياتهم لا يمكن السماح بالمســاس به أو إهانته. لذلك عندما تولى البطالمة حكم مصر اهتموا اهتماماً كبيــراً بالسلوك الديني للمصريين وأيضاً لليونانيين، وكان من مظاهر هذا الاهتمام قيام بطلميوس الأول بتكوين لجنة من الكهنة المصريين واليونانيين تـــزعم فيها الجانب المصري الكاهن والمؤرخ مانيتون والجانب اليوناني الكـــاهن تيموثيوس. وبالتأكيد كان لهذه اللجنة هدف سياسي متواري خلــف القنـــاع الديني ألا وهو إيجاد آلهة تجد القبول والموافقة من كلا الطرفين المصري واليوناني، فكان ظهــور الثـــالوث المقــدس – ســـيرابيس – إيـــزيس – حربوقراط.

الإله سيرابيس

الأصل - التطور

تذكر المصادر القديمة أن Σάράπις أو Σεράπις ـ كما يدعى مؤخراً ـ قد ظهر لأول مرة ي مصر البطلمية ولكن هذه المصادر لا تعطى أية تفاصيل أخرى بشأن تحديد أصله(١).

وهناك آراء كثيرة في هذا الصدد:

الرأي الأول

يربط نشأة هذه العبادة ببطلميوس سوتير ويمثل هذا الرأي المؤرخ تاكيتوس(٢) حيث يعرض أحد أكثر القصص شيوعاً عن أصل هذا الإله.

يقول تاكيتوس أنه أثناء انشغال سوتير في بناء أسوار مدينة الإسكندرية ظهر له فجأة أثناء نومه شاب يزيد حجمه عن الحجم الطبيعي للبشر وأمره أن يرسل رجالاً لمدينة Pontus على ساحل البحر الأسود ليحضروا الإله الذي يجب أن تعبده الإسكندرية حتى تنعم مملكة البطالمة بالرخاء(٣).

وعن طريق تيموثيوس عرف سوتير أنه يوجد ي Sinope معبد وتمثال لجوبيتر يسمى Proserpine و Jupiter Dis وبالفعل تم إحضار هذا التمثال ووضع في حي راقودة.

---

(١) عن المصادر القديمة التي تحدثت عن الإله سيرابيس، انظر:
P.M. Fraser, Ptolemaic Alexandria, Oxford, 1972, p. 246.

(٢) Tacitus, Historiae IV, 83-84.

(٣) إبراهيم نصحي، تاريخ مصر في عصر البطالمة، الجزء الثاني، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩١.

الرأي الثاني

ويمثله بلوتارخ[١] الذي يؤكد أن هذا التمثال كان هدية من مدينة سينوبى رداً على هدية من القمح المصري ي عهد بطليموس فيلادلفوس[٢]، أي أن عبادة سيرابيس بدأت ي عهد فيلادلفوس.

الرأي الثالث

يربط بين الإسكندر الأكبر ونشأة سيرابيس حيث جاء ي كتاب بلوتارخ عن "حياة الإسكندر"[٣] أن آمون أمره بالتوجه إلى هيكل آمون المعروف باسم plutonios Aion حيث رأى ي الحلم الإله في صورة سيرابيس وبالتالي أصدر الإسكندر أمراً للمعماري Parmenion بإقامة هيكل للإله المسمى Sarpeion of parmeniskos تقرباً له[٤].

وللتغلب على هذه الآراء اختار الدارسين لعبادة سيرابيس تفضيل الرأي القائل بأن مؤسس تلك العبادة هو سوتير أو فيلادلفوس حيث لم يذكر أي من تاكيتوس أو بلوتارخ أو كليمنت السكندري وهم المؤرخين الذين سجلوا روايات عديدة عن تأسيس تلك العقيدة أي قصة تشير إلى وجود دور للإسكندر في ذلك التأسيس[٥].

كما أنه لا يمكن تجاهل دليل يوسيبيوس المعتمد على التسلسل التاريخي، فتاريخ هذه الحقبة في سياق التاريخ من حيث ظهور هذه الديانة

(١) Plutarchos, De Iside et Osiride 28.
(٢) Fraser, *op. cit*, p. 247.
(٣) Plutarchos, "Bioi" Alexandros, 26, 3.
(٤) Fraser, *op. cit.*, p. 248.
(٥) Ibid, p. 249.

وبداية تسجيل المؤرخين الهللينستيين لها يرجع إلى السنوات الأخيرة لحكم سوتير وبداية حكم فيلادلفوس. وعلى الرغم من أن الفكرة القائلة بأن أصل سيرابيس قادم من وراء البحار قد لاقت تدعيماً في العصور المتـأخرة إلا أنها لم تجد الكثير من القبول ي العصور الحديثة وبالتالي ظهر رأى آخـر يعتقد كثير من العلماء أنه الرأي الأصح.

الرأي الأرجح في نشأة عبادة سيرابيس

يذكر تاكيتوس أن أصل هذه الديانة تتبع من مدينة منف وهذا الـرأي يوافق عليه Fraser إلا أنه يرفض رأى تاكيتوس القائل بـأن بطلميـوس الثالث "يورجتيس الأول" هو الذي نقلها إلى الإسكندرية كما أن تاكيتوس لم يوضح أو يسجل مما كان يتكون هذا الأصل الذي يرجع لمدينـة منـف؟ ولكن يوجد قليل من الشك ي أن المصادر القديمة ربطت الإله سـيرابيس بطريقة أو بأخرى بـ Apis العجل المقدس في مدينة منف والـذي كـان يرتبط بصفة خاصة بالإله بتاح إله منف ثم بعد ذلك بالإله أوزوريس[١].

ويرى سليم حسن أن اختيار العجل أبيس (شكل ١) يرجع إلى انتشار عبادة العجول ي مصر منذ أقدم العصور وحتى انتهاء الحكم الروماني[٢].

حيث كان يعبد العجل أبيس في منف والعجل منفيس في عين شـمس والعجل بوخيس في أخميم وبالتالي فإن عبادة الإله أوزير – حابى الـذي

---

(١) Polybius, Histories XV, 27, 1; 29, 8.

(٢) سليم حسن، مصر القديمة، ج١٤، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٠٧.

يمثل العجل المقدس أبيس بعد موته واتحاده مع أوزوريس كانت معروفة لدى الإغريق الذي جاءوا إلى مصر قبل وصول الإسكندر(١).

وبالتالي وقع اختيار بطلميوس سوتير على هذا الإله ليكون أساس العبادة الجديدة لسهولة إدخال بعض التعديلات عليه ليسهل تقبل الإغريق له حيث كان من السهل إقناع الإغريق بأن الإله اليوناني Dionysos Zagreos ما هو إلا صورة مقابلة لأوزوريس لذلك كان الإله المحلى أوزير – ابيس (أوسر – حابى) هو الأصلح ليكون الأساس الذي تقوم عليه العبادة الجديدة التي تجمع بين معتقدات المصريين والإغريق بحيث يرى فيها المصريون أوزوريس والإغريق ديونيسوس(٢).

ولم يتبق بعد ذلك سوى إيجاد التسمية المناسبة لذلك حرف اسمه من أوزير – أبيس إلى سيرابيس ليكون سهلاً على اللسان الإغريقي وربما أعتقد الإغريق أن حرف الـ O وهو أول حروف Osir-Apis ما هو إلا أداة التعريف وبالتالي حذفت وأصبح الاسم Sir-Apis (٣).

ومما يؤكد أن الإله أوزير – أبيس كان له منزلة كبيرة عند الإغريق قبل أن يصبح بطلميوس ملكاً تلك البردية اليونانية القديمة وهى عبارة عن (لعنة)كتبتُها امرأة يونانية في مصر تسمى Artimisia تطلب فيها الانتقام

---

(١) وفاء أحمد الغنام، وسائل التعبير الفني عن الآلهة المصرية في مصر البطلمية والرومانية، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، ١٩٨٥، (غير منشورة)، ص ٢٩٦.

(٢) G. Clerc-J.Leclant, Sarapis, in: LIMC VII, 1994, Nr. 234, pp. 689-692.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٩٦.

وتستنجد بالسيد الحاكم أوزير –أبيس وهى تستنزل اللعنات علـــى الرجـــل الذي ولدت منه ابنة توفيت ورهن جثتها ولم يف بوعده(١).

وعلى الرغم من ذلك فإن Lehmann-Haupt (٢)حاول أن يثبت أنه إله بابـــــل (Shar-apis) ولكن تلك النظرية تبـــدو أنهـــا لا تـــروق ولا تعجب علماء التاريخ الأشوري الآخرين(٣).

كما حاول العالم الألماني Wilcken (٤) أن يثبت أيضاً وجود صلة بين سيرابيس والإله البابلي شار–أبيس وإلى عدم وجود علاقة أو ارتباط بـــين سيرابيس وأوزير – أبيس الذي ذكرته أرتميسيا في البردية "لكنه ســـرعان ما عدل عن هذا الرأي وأقتنع أن سيرابيس معبود الإسكندرية كان إله العالم الآخر الذي يعبد في المعبد الموجود فوق مقابر العجول المحنطة بـــالقرب من مدينة منف"(٥).

ورغم انتشار عبادة سيرابيس بين المصريين والإغريق في مصر فإن المؤرخ Macrobuis يرى أن المصريين تقبلوا عبـــادة ســـيرابيس وهـــم كارهين له وعلل رأيه هذا بأن معابد سيرابيس ما عدا الإسكندرية تقع دائماً خارج أسوار المدن المصرية، إلا أن فيلكن يرفض هذا الرأي ويؤكـــد أن معابد (سيرابيوم) ي مصر كانت تقام خارج المدن عند حافـــة الصـــحراء

---

(١) Bevan, E., A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty, London, 1927, p.43.

(٢) H. Lehmann, Serapis Contra Oserapis, In: Klio IV, pp. 396-401.

(٣) Bevan, *op. cit.*, p. 43.

(٤) Wilcken, Serapis und Osiris-Apis, in: Archiv III, 3, 1904, pp. 249-251.

(٣) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ١٨٣.

لأنها معابد خاصة بإله الموتى وبالتالي كانت تقام بجوار المقـابر مثلمـا الحال في معبد السرابيوم بمنف[1].

وبالرغم من كل ما سبق فإنه يمكن اعتبار سيرابيس إلـه مسـتحدث وجديد على الديانة المصرية حيث أنه لم يحتفظ من الأصل المصري سوى بالاسم الذي حدث له هو الآخر شيء من التغيير، أما الجوهر المصري فلا يوجد بأي جانب من جوانب سيرابيس ويؤكد ذلك مخصصاته التي ليس لها أى دلالة مصرية"وكذلك خلو ديانته من الأساطير مما يؤكـد أنهـا ديانـة مصطنعة ومستحدثة حيث لا يربطه بالإله المصري أو سر – حابى سوى الاسم فقط"[2].

كما أن الإله المصري أوزير – أبيس الذي كان يمثل اتحـاد العجـل أبيس بعد موته بأوزوريس يتفق في ذلك مع كل الآلهـة والبشـر الـذين يتحدون مع أوزوريس بعد موتهم إلا أن أبيس كان يمثل القرين الحي للإله بتاح ــ إله منف ــ الذي كان دائماً على شكل مومياء. كما أن عبادة كـل من أوزوريس وأبيس كانت مستقلة وقائمة بذاتها إلا أنه منذ الأسرة الثامنة عشر تأكدت عبادة أوزوريس أبيس كإله واحد بواسـطة كهنـة أبـيس ي منف[3].

(١) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٢) وفاء الغنام، المرجع المسابق، ص ٢٩٧.

(٣) نفس المرجع.

اشتراك سيرابيس مع الآلهة الأخرى

بالنسبة للآلهة اليونانية فإن الآلهـــة زيـــوس، هـــاديس واســـكليبيوس وغيرهم يعدون من العناصر التي تتألف منها طبيعة سيرابيس[١].

ولقد وجد في النقوش التي وجدت في بقايا معبد يوناني بني بـــالقرب من الطريق الممهد المتصل بسيرابيوم ممفيس ومعبد Anubis [٢] والتـــي يظهر من شكل حروفها أنها ترجع لوقت متأخر قبل عـــام ٣٠٠ ق.م وي هذه النقوش نجد أن اليونانيين يتقدموا بالشكر لسيرابيس على شفائهم ممـــا يؤكد ارتباطه بإله الطب والشفاء اليوناني اسكليبيوس[٣].

أما بالنسبة للآلهة المصرية فإن إيزيس وحربوقراط (شـــكل ٩-١٠) كونوا مع سيرابيس ثالوثاً مقدساً وهذا يدل على التأثير المصري ي هـــذه العبادة حيث أن فكرة الثالوث قديمة العهد ي الديانة القديمة[٤].

وبعد انتشار عبادة سيرابيس خارج مصر وخاصة في العالم الإغريقي ظل الأصل المصري واضحاً رغم التأثيرات الهللينية التي أدخلت عليـــه، حيث كان يشترك دائماً مع آلهة مصرية المنبـــع والنشـــأة مثـــل إيـــزيس وأنوبيس وحورس والعجل أبيس كما أنه كان يحل محل أوزوريـــس فـــي العالم السفلى[٥].

---

(١) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٢) J.Cl. Grenier, Anubis alexandrin et romain, EPRO 57, Leiden, 1977.

(٣) Bevan, *op. cit*, p. 45.

(٤) Cleopatar's Egypt. Age of the Ptolemies 1988. The Brooklyn Museum, No. 102, pp. 208-209, Pl. XXIX.

(٥) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ١٩٠.

صور سيرابيس

١- الصورة المصرية الفرعونية (أوزير - أبيس)

كان الإله أوزير - أبيس يجمع بين العنصر البشرى والحيواني حيث كان على شكل رجل له رأس ثور يتوسط قرنيه قرص الشمس الذي تتقدمه حية الصل وعادة يمسك بصولجان، هكذا كان يظهر دائماً ي الفن المصري[١].

٢- الصورة المصرية البطلمية (سيرابيس)

كانت هذه الصورة تأخذ صورة العجل المقدس أبيس (شكل ١) وذلك لكي يتقبله المصريون الذين تعودوا على عبادة الحيوانات منذ القدم. وأفضل النماذج للعجل أبيس هو ذلك التمثال الذي عثر ي منطقة عمود السواري بالقرب من معبد السرابيوم[٢].

وهذا التمثال من المصنوع حجر الديوريت الأسود ويظهر الإله واقفاً وقفة أمامية يتوسط قرنيه قرص الشمس تتقدمه حية الصل المقدسة وتأخذ الأذن شكل البوق لتدل على قدرة الإله على سماع جميع الدعوات الموجهة إليه[٣]. أما البطن فتسندها دعامة عليها نقش يشير إلى أن هذا التمثال عبارة عن إهداء من الإمبراطور الروماني هادريان للسكندريين (شكل ١). وقد ظهر سيرابيس بهذه الصورة ي العديد من التماثيل البرونزية.

---

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٩٧.

(٢) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ١٩١-١٩٤.

(٣) J.-Y. Empereur, A short Guide to the Graeco-Roman Museum Alexandria, Alexandria 1995, p. 6 fig. 8.

كذلك ظهر سيرابيس ي هيئة تجمع بين الشكل البشـــرى والحيـــواني حيث يظهر أما مرتدياً الملابس المصرية أو ملابـــس أخـــرى وخاصـــة رومانية. حيث يضم المتحف اليوناني الروماني تمثالاً من التراكوتا يحمل صورة نصفية لرجل برأس ثور يرتدى زى عسكري روماني يتوسط قرنيه قرص الشمس تزينه من الأمام حية الصل وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الصورة الأخيرة تمثيلاً وتجسيداً للصورة المصـــرية القديمـــة لأوزيـــر – أبيس[١].

٣- الصورة الإغريقية لسيرابيس

رغم اختلاف الآراء حول أصل التمثال كما سبق، إلا أنه يوجد نموذج أساسي يمثل الإله سيرابيس حيث يبدو بشكل رجل عجوز جالســاً علـــى العرش في زى يوناني مكون من خيتون طويل يعلوه هيمـــاتيون واســـع ويحمل وجهه مسحة من الهدوء وله لحية وقورة تحـــيط بوجهـــه وشـــعر الرأس كثيف[٢] واستمر هذا الشكل في العصر الروماني[٣] (شكل ٢-٦).

(١) W. Hornbostel, Serapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes (Etude Prel. XXII) Leiden, 1973, p. 183.

(٢) Tinh, T. T.V., Sérapis Debout, Corpus des Monuments de Sérapis Debut et Étude iconographique, E.J. Brill, Leiden, 1983, p. 245, fig, 260.

(٣) H.R. Goette, Kasierzeitliche Bildnisse von Serapis Priestern, MDAIK 45, 1989, pp. 173-186.

الإلهة إيزيس

الأصل – التطور

طبقاً للأساطير المصرية فإن إيزيس هي ابنة جب إله الأرض ونوت إلهة السماء وأخت كل من أوزوريس وست وكذلك زوجة أوزوريس وأم حورس، وعرفت عبادتها ي مصر منذ عصر ما قبل الأسرات وكانت الإلهة الرئيسية لإقليم مصر الثاني عشر (سمنود) وهذا لا يعنى أنها إلهة محلية بل على العكس كانت إلهة مصر كلها.

وقد كان يرمز لها أحياناً ببقرة أو صقر أو بالعقدة التي استخدمت كتميمة التي ظلت تستخدم حتى العصر اليوناني الروماني وإن كانت مستعارة ومأخوذة من حتحور إلهة المرح والموسيقى[١].

وفي الواقع فإن إيزيس كانت معروفة بالفعل في العالم اليوناني قبل ظهور سيرابيس بأكثر من قرن[٢].

ويؤكد ذلك قيام الإسكندر بتأسيس معبد الإسكندرية لإيزيس المصرية. وطبقاً للمعتقدات المصرية واليونانية كان يجب وجود زوجة للإله الرئيسي للديانة السكندرية الجديدة ألا وهو سيرابيس ولم يكن يوجد أفضل من إيزيس لتقوم بهذا الدور حيث أن إيزيس هي زوجة أوزوريس، وسيرابيس لم يكن إلا صورة من أوزوريس كما كانت إيزيس تتمتع بمكانة عالية لدى المصريين طوال عهد الأسرات إضافة إلى انتشارها في العالم الإغريقي.

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٢٦.

(٢) Fraser, *op. cit*, p. 260.

وكانت أسطورة إيزيس وأوزوريس وحورس من أشهر الأساطير ي الديانة المصرية كما كان لها أثر كبير ي نفوس المصريين الذين تصوروا واعتقدوا أن إيزيس ستمنحهم حياة ثانية كما منحت زوجها أوزوريس[١].

وقد كانت إيزيس ي العصر الهللينستى أعظم إلهة بين الآلهة جميعاً حيث كانت المرأة المشهورة ي كل العالم المعروف فهي سيدة الجميع التي ترى كل شئ، وتسيطر على الجميع، وملكة العالم المسكون، ونجمة البحر، وتاج الحياة والقانون، ومنقذة العالم، وهى الجمال و السعادة والصدق والحكمة والحب[٢].

علاقة إيزيس بالآلهة وملكات البطالمة

لقد كان الإغريق يشبهون إيزيس بالإلهة بديمتر Demeter وي عهد البطالمة كانوا يشبهونها بالإلهة بأفروديتى وهيرا وكذلك أثينا ومما يؤكد مكانة إيزيس عند البطالمة تشبه الملكة أرسينوى الثانية بها حيث كانت النقوش الخاصة بالإهداءات تصفها بأرسينوى الإلهة فيلادلفوس أو أنها إيزيس أرسينوى فيلادلفوس. كما تشير الكثير من الأدلة الأثرية أن كثيرات من ملكات وأميرات البطالمة تشبهن بإيزيس من خلال الطراز الإغريقي[٣] (شكل ٣٥-٣٧).

ولقد كان لتأثر أميرات البطالمة بإيزيس منذ عهد أرسينوى الثانية أثره الكبير ي نشر وتأكيد عبادة إيزيس بين الإغريق حتى جاء عهد بطلميوس

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٠٣.

(٢) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٢١٨.

(٣) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٠٤.

السادس (فيلوميتور) فأصبحت إيزيس أهم آلهة ثالوث الإسكندرية بدلاً من سيرابيس[١].

ومن الواضح أنه قد تم الربط منذ بداية الديانة الجديدة بين سيرابيس وإيزيس معاً وليسا منفردان إلا أن سيرابيس وليست إيزيس هو الذي تم اختياره ليعبر عن احتياجات سوتير[٢].

ومما يؤكد ذلك أن بطلميوس الثالث (يورجتيس) عندما أسس معبد السرابيوم أهداه إلى سيرابيس وحده.

كما أن الإهداءات المقدمة لسيرابيس وإيزيس دائماً ما يظهر اسم سيرابيس فيها أولاً. وهذه السيادة لسيرابيس على إيزيس تلاحظ كذلك ي العبادة المصرية ي ديلوس[٣] بينما في العصر الإمبراطوري في إيطاليا تمتعت إيزيس بالكثير من الشعبية[٤].

وقد كان ينظر لسيرابيس وإيزيس — طبقاً للبرديات التي ترجع لمنتصف القرن الثاني ق.م من منف — على أنهما قوة كونية عالمية حيث عثر على رسالة ي سرابيوم منف يذكر طالب الالتماس لفيلوميتور "ولعل إيزيس وسيرابيس، الآلهة الأعظم بين الآلهة، أن يمنحوك وأولادك حكم جميع البلاد التي تشرق عليها الشمس للأبد"[٥].

---

(١) نفس المرجع.

(٢) Fraser, *op. cit*, p. 260.

(٣) Ph. Bruneau, Recherches sur les cultes de Delos, Paris, 1970, p. 433.

(٤) F. Dunand, Le Culte d'Isis dans Le Bassin Oriental de la Mediterranee I (Et. Prel. XXVI, 1973), Pl. XI, 1.

(٥) Ibidem, p. 261.

وكانت معظم الهياكل ــ التي تم إهداؤها في الإسكندرية ــ قد أهديت إلى سيرابيس وإيزيس فقط كما أن النماذج العديدة من الفخار ــ التي قدمت كنذور وتصور إيزيس وهى ترضع حربوقراط ــ تثير الإعجاب الكبير الذي حظيت به إيزيس وأبنها من الشعب المصري بكل فئاته. واستمرت شعبيتها بصورة كبيرة في العصر البطلمي المتأخر وامتدت حتى الحقبة الرومانية حيث سادت النماذج الشخصية المصنوعة من الفخار تلك الفترة ويرجع عدد كبير منها لمنطقة الفيوم(١).

وقد كانت جزيرة فيلة من أهم أماكن عبادة إيزيس ي عهد البطالمة(٢) ومن المرجح أن يكون البطالمة قد أقاموا معابد كثيرة لإيزيس ي الإسكندرية وما يجاورها حيث عبدت مع سيرابيس أو باعتبارها إلهة فاروس الحامية (إيزيس فاريا). كذلك كان لإيزيس معابد كثيرة ي مصر مثل ذلك المعبد الذي شيده لها أبولونيوس ي فيلادلفيا بالفيوم كما يظهر اسم إيزيس ي الوثائق البطلمية والرومانية أكثر من الآلهة الأخرى كما أن تماثيلها البرونزية والفخارية كانت كثيرة كما ظهرت كثيراً على الخواتم(٣).

ويعد ظهور المسيحية وأثرها الكبير في إزالة الوثنية وما يرمز لها من آلهة مثل زيوس – أبوللو – سيرابيس يلاحظ أن إيزيس هي الوحيدة التي احتفظت بعرشها بعد سقوط الوثنية حيث أدخلت عبادة العذراء قبل تدمير

---

(١) V.T.T. Tinh, Isis Lactans Copus der Monuments Greco-Romanis d'Isis allaitant Harpocrates, Leiden, 1973, pp. 72 ff.

(٢) عزت قادوس، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ص ٢٠٣-٢٢٩.

(٣) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

السرابيوم وبالتالي انتقل إتباع إيزيس إلى عبادة أم أخرى لهم "ويؤكد ذلك وجود أمثلة متنوعة من تماثيل إيزيس قد استخدمت للبتول مريم"[١].

صور إيزيس

كانت معظم صور إيزيس تدل على الأمومة حيث عثر لها على تماثيل كثيرة تمثل هذه الصفة فيها كما نقشت على جدران المعابد على هيئة امرأة جالسة ترضع طفلها الجالس على ركبتيها[٢].

وقد ظهرت ي العصر الفرعوني يعلو رأسها غالباً تيجان وأغطية رأس حيث كانت تصور أحياناً برأس امرأة يعلوه تاج من حيات الصل أو تاج مصر العليا والسفلى المزدوج مزوداً بالريشة أو قرنا كبش أو بقرة كما يظهر أحد ثدييها أحياناً عارياً للدلالة على الأمومة (شكل ١٣-١٤).

أما في العصر اليوناني الروماني فبالرغم من احتفاظها بصورتها الأساسية الفرعونية فقد تعرضت للتأثير الهيللنستى ليس فقط من حيث الملبس الذي من المحتمل أن يكون من تصميم أحد الفنانين اليونان ولكن أيضاً من حيث الحيوية والرشاقة. حيث كان يظهر ي تماثيلها غالباً التونيك الطويل والعباءة مع وجود ثنايا الثوب فوق الصدر بين النهدين[٣] (شكل ١٥-٢٠).

---

(١) K. Weitzmann, Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, New York, 1978, p. 189.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٣) Breccia, EV., Monments de Lé Egypte Greco-Romaine, Vol. II, Officine Dell istituto italiano d' Arti Grafiche, Bergamo, 1934, p.19.

ويمكن تقسيم صور إيزيس في العصرين اليوناني الروماني إلى:

١- صور فرعونية الأصل استمرت بدون تغيير

ويندرج تحت هذا النوع:

أ- صورة إيزيس ترضع حربوقراط الجالس على حجرها حيث تشبه هذه الصورة الأصل المصري من حيث المخصصات والثوب الذي يصل إلى كاحل القدم كما تحمل ملامح النحت المصري الفرعوني حيث عثر على تمثال من الجرانيت ي فيلاهادريان يمثل إيزيس بهذه الصورة يعلو رأسها التاج الحتحوري[١] (شكل ١٩).

ب- صورة إيزيس وهى ترفرف بجناحيها خلف الموتى كما ظهرت بهذه الصورة على المومياوات وأغطية التوابيت.

ج- صورة إيزيس ترتدى التيجان الفرعونية مثل تاج الآلهة حتحور المكون من قرني بقرة بينهما قرص الشمس تعلوه أحياناً ريشة مزدوجة حيث ظهرت بهذه الصورة على مقبض مسرجة على العملة السكندرية الرومانية كما ظهرت مرتدية غطاء على شكل أنثى طائر العقاب الذي ظهر أيضاً مع صورة برنيكى وكذلك كليوباترا[٢].

٢- صور فرعونية حدث لها تغيير بسيط

من أهم هذه الصور صورة إيزيس وهى ترضع حربوقراط، ويظهر الاختلاف في شكل العرش والرداء الذي أصبح واسعاً وذي طيات كثيرة به عقدة على الصدر كذلك يظهر حربوقراط متحركاً بعد أن كان ساكناً في

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٣٣.

(٢) نفس المرجع، ص ١٣٣.

الصورة الفرعونية، كما اختلف أسلوب النحت حيث أصبح هناك استدارة في جسد إيزيس وحربوقراط.

٣- صور جديدة لها أصل فرعوني: من أهم هذه الصور

أ- إيزيس - كانوب: حيث تظهر على بعض قطع العملة السكندرية الرومانية كما ظهرت بجوار أوزوريس كانوب أحياناً ومع أشكال أخرى أحياناً أخرى.

ب- إيزيس - أبيس: أدى اقتران إيزيس بالآلهة "أيو" إلى اقتران أبيس بإيزيس حيث ربط هيرودوت بين أبيس وأبافوس، ابن أيو وبما أن أيو هي إيزيس وأبافوس هو أبيس وبما أن إيو هى أم أبافوس، إذن إيزيس هي أم لأبيس. يؤكد ذلك الأساطير المصرية القديمة التي تروى أن إيزيس قامت بتحويل نفسها إلى بقرة وتحويل حربوقراط إلى العجل أبيس لتتمكن من دخول أحد معابد أبيس ي منف(١).

٤- صور مستحدثة ليس لها أصل فرعوني: من أهمها

أ- إيزيس - ديمتر: يعتبر هذا الارتباط أقدم ارتباطات إيزيس بالآلهة الأجنبية يؤكد ذلك عدم ذكر هيرودوت لأسم إيزيس معتقداً أن إيزيس لم تكن سوى ديمتر كما يعتقد بعض الكتاب المحدثين أن ديمتر هي إيزيس التي أحضرت إلى اليونان منذ عصر الأسرة الثامنة عشرة ثم تأغرقت بعد ذلك ويؤكد هذا الارتباط أن كلتاهما ربة للخصوبة والزراعة كما أنهما مرتبطان بالأمومة حيث كانت تسمى ديمتر "ديمتر

(١) نفس المرجع، ص ١٤٠.

حاملة الطفل Demeter-Kourophoros" وبينما تظهر إيزيس وهى تبكى على أوزوريس مثلما تبكى ديمتر على برسفونى[١].

ومن أشهر صور إيزيس – ديمتر تلك الصورة التي تظهر فيها مرتدية زياً إغريقياً عبارة عن ثوب طويل مشدود برباط تحت الصدر تغطى رأسها بطرحة لتدل على أن الطبيعة تخي عن الإنسان أسرارها وفوق رأسها زهرة اللوتس وتمسك ي يدها اليمنى سنبلتى قمح[٢].

كما تظهر إيزيس – ديمتر ي صورة أخرى ممسكة بالشعلة الطويلة المستندة على الأرض وترتدي التاج الحتحوري (شكل ٢٥، ٣٢-٣٤).

كما تظهر إيزيس – ديمتر بشكل ثعبان الذي كان من مخصصات ديمتر أو من رموزها للدلالة على أن الإلهة تسكن الأرض[٣] (شكل ٢٧).

ب- إيزيس – أفروديتى: أدى ارتباط الإلهة إيزيس بالإلهة حتحور منذ العصر الفرعوني إلى ارتباط إيزيس بالإلهة أفروديتى.

وذلك لأن حتحور هي إلهة الحب والمرح وبالتالي فهي تشبه أفروديتى التي تقوم بنفس الوظيفة بين الآلهة اليونانية.

وقد أدى هذا الاقتران إلى ظهور صور تمثل هذه الحالة

(١) عزت قادوس، التماثيل البرونزية الصغيرة، دراسة لمجموعة المتحف اليوناني والروماني بالإسكندرية، مجلة كلية الآداب، سوهاج، جامعة أسيوط، العدد ١٦، يونيو ١٩٩٤، ص ص ٣٨-٤٢.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٥٢.

(٣) Breccia, Monuments, fig. 29.

١- إيزيس – افروديتى ترتدى ملابسها كاملة (شكل ٢٦)

انتشر هذا النوع ي سوريا أكثر من مصر حيث ظهرت ي سوريا ترتدى رداء واسع له أكمام تعلوه عباءة بها طيات كثيرة حول خصرها كما يظهر بوضوح التاج الحتحوري، وهذه الصور من البرونز. أما ي مصر فترتدى خيتون وهيماتيون واليدان ملتصقتان بالجسم وهى صور من التراكوتا.

٢- إيزيس – أفروديتي عارية جزئياً

حيث تظهر مرتدية ثوباً طويلاً يعلو رأسها تاج يشبه أوراق النخيل يتوسطه تاج حتحور وتمسك بطرف الثوب من الأمام مرفوعاً كاشفاً عن عورتها (شكل ٣٠-٣١).

٣- إيزيس – أفروديتي عارية تماماً(١)

وذلك لأنها كانت إلهة الحب والجمال والإثارة ويلاحظ وجود تميمة على صدرها علل وجودها بردريزية Perdrizet بأنها نوع من الحماية للإلهة التي تحتاجها وهى عارية أكثر من احتياجها لها عندما تكون مرتدية ملابسها(٢).

وعلى الرغم من وجود تماثيل نصفية لإيزيس ي مجموعات التراكوتا ي الإسكندرية إما فوق قاعدة مستديرة أو فوق أوراق الأكانتوس بمفردها أو بصحبة حورس الرضيع استخدمت كمقابض للمسارج، إلا أنه يوجد تمثال نادر لها عبارة عن وعاء كبير ذو قاعدة مزخرفة بأوراق الأكانتوس وحول فوهته يلتف ثلاث تيجان من الورود تتدلى منها أشرطة كما يظهر

(١) J.Y. Empereur, L'ABC daired' Alexandire, Paris, 1998, p. 72.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٥٨.

الجزء العلوي للإلهة إيزيس حيث الرأس مزينة بالتسريحة المألوفة كما تقوم بحمل حورس الصغير على الذراع الأيسر حيث ينظر إليها بلطف مداعباً ثديها الأيسر وفي اليد الأخرى المرفوعة تمسك الإلهة حزمة من سنابل القمح[١].

كما ظهرت إيزيس فوق عرش ذو مسند عالي يرتفع على شكل عقد ي الوسط وتحمل إيزيس التسريحة المعتادة والتاج المدعم بأوراق الهيدرا أو حزم الورد وتقوم بإرضاع أبيس الصغير وفي الجانب الأيسر من العرش يسند شخص ربما يكون حربوقراط [٢].

(١) Breccia, *op. cit*, p.20, fig. 38.

(٢) Ibid., fig. 37.

الإله حربوقراط

الأصل – التطور

مما لا شك فيه أن عملية إيجاد ثالوث سكندرى مقدس[١] لم تكن صعبة خاصة بعد إيجاد الثنائي سابق الذكر (سيرابيس – إيزيس) حيث اتجهت الأنظار بطبيعة الحال إلى طفل إيزيس من زوجها أوزوريس والذي عرفه المصريون باسم حورس الصغير "إلا أن الإغريق أطلقوا عليه اسم هاربوكراتس وهو إحدى الأشكال والصور التي عبد تحتها حورس قبل اتحاد الوجهين القبلي والبحري"[٢] (شكل ٤١).

ورغم أنه يختلف عن حورس بن إيزيس إلا أن هذا الاختلاف كان اختلافاً شكلياً فقط مع الاحتفاظ بالجوهر وقد ذكر هذا اللقب ي متون الأهرام كحالة منفردة من صور حورس حيث أطلق عليه "حورس الطفل الرضيع، إصبعه إلى فمه"[٣].

وتذكر بعض الأساطير أن حربوقراط هو ابن الإله حورس من الإلهة رعت تاويت التي كانت تعبد ي صورة أنثى فرس النهر.

ولكن يرى بلوتارخ[٤] أن حربوقراط هو ابن إيزيس من أوزوريس.

وقد عرف المصريون حربوقراط بصور عديدة مثل إيحى وسماتاوى – باخرد وحورس – رع وغيرها من الصور الأخرى كذلك أرتبط حورس بإله الشمس الذي كان على شكل طفل يخرج من زهرة اللوتس واضعاً

---

(١) S.A.B. Mercer, The religion of ancient Egypt, London, 1949, p. 237.

(٢) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٠.

(٤) Plutarchos, De Iside et Osiride 19.

إصبعه ي فمه مع وجود خصلة من الشعر على جانب جبهته الأيمن. ومنذ عهد الدولة الحديثة بدأ الكهنة ربط حربوقراط بالآلهة المحلية الأخرى مثل آمون تحت اسم حور – آمون ومع نهاية عصر الأسرات بدأ حربوقراط ي السيطرة على صفات ومخصصات حورس حتى جاء وقت ما كان من الصعب فيه معرفة أو تحديد أي صور حورس هي المقصودة في النصوص والنقوش"(١).

ويذكر إبراهيم نصحي أنه كان للإله حورس صور متعددة أهمها صورتان الأولى تمثل حورس الأكبر الذي كان شكل رجل له رأس صقر ويرتدى تاج الوجهين القبلي والبحري، والصورة الثانية تمثل حورس الصغير الذي كان على شكل طفل يضع إصبعه ي فمه لتدل على صغر سنه(٢).

وقد كان حورس الأكبر أعظم من حمل اسم حورس كما كان إله ليتوبوليس (إدفو)(٣)، أما حورس الطفل فكان إله Buto (٤) ورغم عدم وجود صلة بينهما من جهة النشأة إلا أن حورس الطفل استفاد من نفوذ وسلطان حورس الأكبر حتى أصبح ينافسه ي هذا النفوذ والسلطان.

---

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٢.

(٢) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(٣) عزت قادوس، آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ٤٠٧-٤٢٠ .

(٤) انظر تقارير حفائر جامعة طنطا، كلية الآداب في مدينة بوتو بمحافظة كفر الشيخ.

علاقة حربوقراط بالآلهة والحيوانات

اشترك حربوقراط مع الآلهة المحلية المصرية مثل آمون واشترك وارتبط كذلك بالبطل الإغريقي هيراكليس والإله أبوللو كما قدم لليونانيين في صورة إغريقية وبالتالي أقبلوا على عبادته(١).

ورغم كل ذلك ألا أنه ظل ي نظر المصريين مصرياً أصيلاً مثل إيزيس كما كان أقرب الثالوث إلى قلوب الشعب خاصة بين الطبقات السفلى بما كان يمتاز من العطف الإنساني عكس سيرابيس الذي كان مشهوراً، بالعظمة وإيزيس التي اشتهرت بما كان يحيط عبادتها من الغموض والأسرار. وعلى الرغم من الحفائر التي قام بها متحف الإسكندرية في ٢٨ أكتوبر ١٩٤٥م والتي كشفت عن أدلة تشير إلى قيام بطلميوس الرابع بتشييد معبداً لحربوقراط(٢) إلا أنه لا يوجد أي معبد بني خصيصاً لحربوقراط حيث كان يشترك مع آلهة أخرى ي معابدها(٣). حيث ارتبط في فيلة بإيزيس وسيرابيس، وفي قفط بإيزيس وبان، وفي الفيوم بإيزيس وسيرابيس وسوخوس إلا أنه على الرغم من ذلك كان له كهنة يقومون بخدمته كما كانت تقدم له القرابين منفرداً(٤). وقد استمرت أهمية حربوقراط ي الفترة اليونانية الرومانية واستمر كذلك بعد ظهور المسيحية وانتشرت عبادته ي بلاد اليونان وأسيا الصغرى وروما وصقلية وبومبى

---

(١) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٢) نفس المرجع، ص ٢٠٩.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٢.

(٤) I. Torok, Hellenistic and Roman Terracottas from Egypt, 1995, p. 77.

ومالطة..... إلخ. إلا أنه على الرغم مما سبق فإنه يمكن القول أن الإله حربوقراط من الآلهة المصرية التي استحدثت في العصر البطلمي الروماني لتناسب الديانة ولتضيف بعداً وتأثيراً جديداً على الفريقين المصري واليوناني[١].

صور حربوقراط

أولاً: الصور ذات الأصل المصري

تتميز هذه الصورة بظهور حربوقراط عارياً واضعاً إصبعه ي فمه مع وجود خصلة من الشعر على جانب جبهته اليمنى أو يظهر جالساً فوق زهرة اللوتس التي كانت تمثل رمز الميلاد والبعث في مصر القديمة وبالتالي فإن وجود إله الشمس الطفل بازغاً منها يدل على أن الشمس تولد كل يوم[٢] (شكل ٤٣-٤٥).

ثانياً: الصورة الجديدة

مما لا شك فيه أن تأثر صور حربوقراط بالفن اليوناني الروماني أكسبه بعض المخصصات الجديدة خاصة تطابقه مع آلهة أخرى وكذلك عمل تماثيله بطريق فنية ليست مصرية. ومن أهم هذه الصور:

(١) W. Budge, The Gods of the Egyptian, New York, 1969, pp. 486 ff.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٣.

١- الطفل حربوقراط عارياً إصبعه إلى فمه (حربوقراط السكندري)

وأفضل مثال لهذا الشكل هو التمثال الرخامي الذي عثر عليه في معبد الرأس السوداء بالإسكندرية[1] حيث يظهر فيه حربوقراط كصبي وليس طفلاً عارياً تماماً، سبابته اليمنى إلى فمه نصف المفتوح ووضع السبابة في الفم يشير إلى صغر سنه ألا أن الإغريق فسروا هذا الوضع بأنه أمر من حربوقراط إلى عباده بالصمت وعدم التحدث عن أسرار ديانتهم لذلك اشتهر حربوقراط كإله الصمت[2] (شكل ٣٨).

ويظهر حربوقراط في هذه الصورة أيضاً وهو يثنى قدمه اليسرى ويستند بذراعه الأيسر على ما يشبه جذع شجرة مغطاة بوشاح حربوقراط ويده اليسرى تمسك بشكل غير محدد، كما أن شعره على شكل طراز شعر الإسكندر وهذا التمثال أكتسب أهميته نظراً لكبر حجمه بالإضافة إلى مادته التي نحت منها[3] (شكل ٣٨).

٢- حربوقراط والأوزة

وقد انتشرت هذه الصورة خاصة في التراكوتا اليونانية ويفسر Heuzey هذه الصورة "بأن الكتابة الهيروغليفية كانت تستخدم رسم الأوزة للدلالة على كلمة ابن أو S3 ولأن حربوقراط كان ابناً لإيزيس فقد صور ممتطياً أوزة ولكنه يعود فيذكر رأيه الخاص بأن كلمة S3 والتي تعني "ابن" في المصرية القديمة ليست تصويراً لأوزة وإنما هي تصوير للبط لأن

---

(١) Empereur, Guide, pp. 31 f. fig. 48.

(٢) P. Ballet, Terres cuites Greco-egyptiennes du Musee d'Alexandrie. Alessandria e il mondo ellenistico Romano, 1995, p. 262.

(٣) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، ص ١٧٣.

الأوزة كانت رمزاً لآمون وقد اعتاد المصريون تقديمها إلى آلهتهم وخاصة إيزيس"[١].

على أي حال يظهر حربوقراط ي هذه الصورة يمتطـى أوزة راقـدة داخل كأس من زهرة اللوتس وهو شبه عاري والعباءة فوق الأكتاف وفوق الرأس يحمل الإكليل المعتاد على شكل كعكة والتـاج المـزدوج وبـراعم اللوتس ويمسك بيده اليسرى المرفوعة إناء كبير واسع وإصبع السـبابة اليمنى بين الشفتين، وأمام صدر الأوزة يوجد وعاء من اللـوتس وطبـق للقرابين النذرية[٢] (شكل ٤٩-٥٠).

٣- حربوقراط والحصان

على الرغم من أن الفراعنة لم يستخدموا الخيول إلا لتجر العجـلات الحربية، كما لم يظهر ي الآثار المصرية أي صورة لفرعـون مصـرى يمتطى حصان إلا أن الملك بطلميوس الرابع "فيلوباتور" صور كفرعـون فوق صهوة الحصان. كذلك بالنسبة للآلهة المصرية لم يظهر أياً منها على صهوة الحصان قبل العصر الإمبراطوري إلا أن تصوير حربوقراط فوق الحصان هو النمط الوحيد الذي استمر وانتشر بينها[٣].

ويظهر في هذه الصورة الحصان وهو يركض وعليه سرج به لمسات فنية غنية يمتطيه حربوقراط متجهاً بثلاث أرباع جسمه إلى الأمام ويظهر الوجه متجهاً للأمام والطفل حربوقراط مكتسياً التونيكا والعباءة مربوطـة فوق الكتف الأيمن وملقاة خلف الظهر ويمسك ي يده اليمنى المنخفضة قدح

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢) Grimm, Kunst der Ptolemäer-und Römerzeit, p. 27 Taf. 66.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢١٣.

بدون أذنين كان يستخدم ي الاحتفالات ليصب منه السوائل ي شرف الإله على الأرض أو فوق المذبح ويحمل فوق الرأس المزينة بشكل جيد بالشعر المجعد إكليل كبير على شكل كعكة يعلوه التاج المزدوج بين زهور اللوتس[١](شكل ٤٩).

كما يوجد صورة أخرى يظهر فيها الحصان وهو يرفس ويوجد تحت الحوافر درع ويحمل حربوقراط أسفل الذراع اليمنى الإناء المعروف ولديه كذلك الإكليل المعتاد والتاج المزدوج[٢] (شكل ٥٣-٥٤).

٤- حربوقراط يمتطى البجعة

يظهر حربوقراط ي هذه الصورة جالساً على ظهر بجعة قوية البنية وهو شبه عاري وعضوه الذكرى منتصب كناية على قدرته ي أن يهب ويمنح الخصوبة للبشر وللأرض وفوق الرأس تاج ثقيل مزدوج مركب على شكل كعكة مربوط بأشرطة ومزخرف بزهور مختلفة ويعلوه برعمان من اللوتس. أما تصوير البجعة فجاء مفعماً بالحيوية حيث تثنى رأسها للخلف وتدخل منقارها ي الإناء الذي يمسكه حربوقراط في يده اليسرى واليد اليمنى تبدو وكأنها تداعب أو تقود منقار البجعة[٣] (شكل ٥٥-٥٦).

(١) Breccia, *op. cit*, p.28, fig.40.

(٢) Ibid., p.29, fig. 52.

(٣) Ibid., fig. 55.

٥- حربوقراط يجلس على العرش

يظهر ي هذه الصورة جالساً على العرش، عاري، العضو الذكرى ي وضع الانتصاب وفوق الرأس إكليل على شكل كعكة يعلوه التاج المزدوج لمصر العليا والسفلى والساعد واليد اليسرى تمسك شيء ما واليد ممتدة فوق الفخذين وكالعادة السبابة إلى فمه(١).

٦- حربوقراط داخل معبد

يظهر ي هذه الصورة فنار على شكل معبد يوناني، الجزء العلوي من الواجهة مثلث الشكل مرتفع كثيراً والمثلث متساوي الأضلاع مستنداً على عمودين على الطراز الدوري ويوجد مكان العنصر الزخرفي الذي يعلو الأطراف الجانبية للواجهة أواني كبيرة وفوق المنحدرات عناقيد من العنب ثم يظهر حربوقراط عارياً تماماً وليس أصلعاً والساق اليمنى مسحوبة للخلف ومثنية مع الركبة إلى أعلى ويوجد فوق الرأس بدلاً من التاج المعتاد ثلاث حزم من الورد والفاكهة والعباءة معلقة على الساعد الأيسر المرفوع ليقبض على قرن الخيرات(٢) (شكل ٤٣-٤٨).

٧- حربوقراط واقفاً

يظهر واقفاً فوق قاعدة عارياً متجهاً إلى يساره قليلاً ليس لديه الرأس الصلعاء ولكن على العكس مزود بشعر مجعد يعلوه إكليل كبير من الورد على شكل كعكة كما تتدلى أشرطة عريضة فوق الكتفين حتى مفصل

---

(١) Ibid., p.22,fig.87.

(٢) Ibid., Fig 90.

الذراع ويعلو إكليل الورد التاج المزدوج لمصر العليا والسفلى وإصبع السبابة اليمنى ي شفتيه(١) (شكل ٤٤، ٤٨).

ويتبقى في النهاية أن نطرح سؤالاً هاماً: هل نجحت الديانة الجديدة في تحقيق الغرض الذي أنشئت من أجله؟!

ي حقيقة الأمر فإن الديانة نجحت نجاحاً جزئياً وتمثل هذا الجزء ي إيجاد عدد كبير من أتباع وعباد هذه الديانة الجديد سواء كانوا من المصريين أو اليونانيين. ولكن الفشل تمثل في أن هذه الديانة لم تنجح ي تقليل حدة الخلاف بين الجانبين المصري واليوناني على الرغم من احترام الإغريق للآلهة المصرية.

ويرى إبراهيم نصحي أنه على الرغم من أن الديانة الجديدة تمتعت بأهمية كبرى خاصة برعاية الملوك لها "إلا أنها لم يكن مقدراً لها أن تنجح ي تحقيق الغرض الذي أنشئت من أجله لاسيما أن الوسيلة التي اتبعت لتنفيذ الفكرة كفلت لها فشلاً محققاً إذ أن تقديم الآلهة نفسها للإغريق ي صورة إغريقية وللمصريين ي صورة مصرية كان من شأنه تأكيد الخلافات القائمة بين الفريقين"(٢).

ومما لاشك فيه أن الديانة السكندرية الجديدة ـ بغض النظر عن نجاحها أو فشلها ـ قد أوجدت بعداً جديداً للديانة المصرية خاصة في العصر البطلمي. تمثل هذا البعد ي التفاصيل الفنية الجديدة التي أدخلت على الفن المصري كذلك تأثر الفن اليوناني بالمؤثرات الفرعونية القديمة ويظهر ذلك بوضوح بالنسبة لإيزيس وحربوقراط (شكل ٥٧-٦٠) حيث

(١) Ibid., fig. 67.

(٢) إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص ٢١٠.

امتزاج الفن اليوناني بالفن المصري. مما ساعد علماء الآثار ي دراسة النحت في المدرسة السكندرية وتحديد الحقبة الزمنية التي ينتمي إليها النموذج الفني للتمثال. كما أن هذه الديانة أعطت ثقلاً دينياً لمدينة الإسكندرية في عالم البحر المتوسط يؤكد ذلك انتشار عبادة هذا الثالوث ي عالم البحر المتوسط بعد تأسيس هذه الديانة في الإسكندرية[١].

(١) L. Vidman, Isis und Serapis bei den Griechen und Römern, Leiden, 1970, pp. 122 ff.

تصوير الآلهة

من المؤكد أن مظهر الإله المصري Bes[1] (شكل ٢٧) الذي يدعو إلى الضحك والسخرية جعله من الآلهة المفضلة في مصر البطلمية. وقد قام اليونانيون ــ استناداً إلى روح السخرية التي ميزت هذا الإله ــ بنسبة زوجة إليه وتسمى Besa أو Beset (شكل ٢٨، ٢٩). وقد ظهرت في جسم صغير تجلس القرفصاء، بوجنتين منتفختين وأعين محدقة ولسان خارج من الفم، وشعر طويل وعلى رأسها تاج فوق ضفيرة سميكة أو غليظة والتي قد زودت أحياناً بمذبح أو معبد لعجل أبيس المقدس[2].

هذه الصفات لا تناسب فقط زوجها ولكن تناسب كل النماذج الغريبة للسيدات البدينات ذوى الوجوه القبيحة الذين يبدون وكأنهم Apotropeia.

أما بالنسبة لباقي الآلهة المصرية فنجد أن الإلهة Isis وابنها حورس (حربوقراط) أصبحا لهما شعبية كبيرة (شكل ٣٠، ٣١). وجدير بالذكر أن كلا من إيزيس وحورس قد ظهرا بملامح يونانية ممتزجة بالملابس وتسريحة الشعر المصرية، فإيزيس تظهر وهى ترتدي ثوب ضيق على الجسد بعقدة في وسط الصدر مثل الذي نراه على المرأة المصرية، ولكن الأسلوب الفني للجسم أسلوباً يونانياً، (شكل ٣٢، ٣٣) أما حربوقراط وهو صبى يوناني صغير غالباً ما يصور جالساً على الأرض واضعاً إصبعه في فمه وغالباً أنه نشأ وتربى مع أمه[3] (شكل ٣٤).

---

(١) Grimm, *op. cit.*, p. 27, Taf. 107.

(٢) Bieber, *op. cit.*, p. 97, fig. 387.

(٣) Ibid., p. 97, fig. 392.

وي بعض الأحيان نجد من الصعب القول بأن إيزيس التي مثلت هي كاهنة أو إنسانة بشرية، كذلك نتساءل هل حربوقراط هو الصبي الإلــه أم أنه صورة لإنسان بشرى.

وقد بجلت الأميرات البطلميات الإلهة إيزيس، وظهرت كليوباترا فـــي حفل زواجها بماركوس أنطونيوس ترتدي ملابس الإلهة إيزس.

أما أوزوريس زوج إيزيس ووالد الطفل حورس فقد اختفي من الفـــن تقريباً خلال العصر البطلمي وحل محله الإله سيرابيس[١] (شكل ٣٥-٣٨). والنسخ العديدة لتماثيل سيرابيس[٢] سواء الواقفة أو الجالسة هي الأفضــل حيث أنها أكثر التماثيل التي تحمل الشخصية اليونانية، كما أنها من التماثيل المبكرة المؤرخة بالتحديد.

وكما اندمج أوزوريس مع بلوتو ليصبح سيرابيس، فقد مثلت إيــزيس كأفروديتى، وحربوقراط مثل إيروس وتشبهوا بهم فـــي طقــوس العبـــادة وكذلك في التماثيل الصغيرة[٣] (شكل ٣٩).

وهكذا يتضح لنا أنه لم يكن هناك أي تفخيم أو تعظيم لإله يوناني في الإسكندرية، وكانت الآلهة الإغريقية تعامل باحترام أقل، وأفضل دليل على وجود مثل هذا التصرف الأزدرائـــي المريـــب هـــو مجموعـــة Ares و Aphrodite وهما مكبلين فـــي أريكتهمـــا بواســـطة هيفايســـتوس زوج أفروديتى بالإكراه[٤] (شكل ٤٠).

---

(١) Z. Kiss, Etu des et Travaux 4, 1970, p. 129, fig. 8-10.

(٢) W. Hornbostel, Serapis, Leiden, 1975, p. 77, 181, Pl. 61, 115.

(٣) Bieber, *op. cit.*, p. 98, fig. 388.

(٤) Ibidem, p. 97, fig. 389.

وهذه القصة قديمة للغاية وقد مثلت فالفعل ي القرن السادس ق.م وهى أن Ayes كان يريد أفروديتى ولكن هيفايستوس حصل عليها أو ظفر بها، ونتيجة لهذا الزواج الذي تم بالإكراه فقد أدى بأفروديتى إلى الفسق والفجور. ونلاحظ أن الفسق والغش قد مثل هنا لأول مرة وبروح العصر الهللينستى السكندرى. وقد صور Ares وهو يحاول دفع سيفه الطويل بيده اليمنى الذي لا يزال في الجراب حيث لا يستطيع جذبه لأن يده مقيدة فقد صور وهو في حالة من الثورة واليأس. أما يده اليسرى فكانت تلتف حول أفروديتي التي تعلقت به في خوف. وهنا تظهر أفروديتى ضعيفة في حاجة إلى حماية الرجل مثل أي امرأة عادية (بشرية).

ومقارنة بصور إيزيس نجد أن صفاتها كامرأة بشرية عادية كانت أكثر شيوعاً فعلى سبيل المثال فقد كرمت أرسينوى الثالثة كأفروديتى.

ولدينا تمثال هام يمثل أفروديتى وهى تقوم بتجديل شعرها (شكل ٤٣) كما تظهر في عدة تماثيل من الرخام والتراكواتا والقوالب التي كانت تستخدم للبرونز أو التراكوتا وهى التي توضح أماكن صنع هذه التماثيل الصغيرة[١].

وهناك بعض الرؤوس الرخامية المبكرة لأفروديتى يتضح فيها خاصية Sfumato التي تعتبر من أفضل نتاج الفن السكندري[٢] (شكل ٤٤).

---

(١) M.O. Jentel, Aphrodite, in: Lexicon Iconographicum Mythological Classicae (LIMC) II, Artemis Verlag, Zürich, 1981, pp. 2-166.

(٢) Grimm, *op. cit.*, p. 18, Pl. 6-7.

ونعتقد أن هذا النوع من الرؤوس كان يتبع نفس طراز تماثيل أفروديتي من قورينة[١] التي لها تصوير جسدي ونوعية ساحرة خاصة بالفن السكندري (شكل ٤٥). ولدينا بعض الأمثلة المشابهة من صنع بعض الفنانين المغمورين.

وهناك العديد من التباين في النوع الرئيسي الذي ترتفع فيه الذراعان لربط الشعر ولكن الذراع اليمنى أعلى من الذراع اليسرى (شكل ٤١-٤٢). وي بعض الأحيان نجد الذراعين قد رُفعت لربط الـ Strophion وهو رباط عريض يوضع فوق الصدر (شكل ٤١).

وي بعض الأحيان كانت العباءة توضع حول الأرجل ونادراً ما كانت تعقد بأحكام كما في حالة Aphrodite Anadyomene في الفاتيكان. وكانت العباءة غالباً مرتخية ولكن كانت ترتب دائماً بحيث تتدلى نهايات العباءة بين ساقيها ولهذا نجد أن إحدى اليدين أو كلتيهما بدلاً من كونهما مرفوعتان إلى أعلى الرأس لتنظيم الشعر أو تجديله يكونا مشغولتين برفع العباءة لمنعها من التزحلق على الأرض.

أما عن النوع الذي تقوم فيه أفروديتى برفع قدمها اليسرى وتنحني لتحمل حذائها فكان شائعاً في آسيا الصغرى وي الجزر اليونانية وأيضاً في الفن السكندري، وهو مرتبط بهذه السلسلة من الفن[٢].

وهناك تمثال من البرونز في متحف اللوفر وجد في تل رمسيس قرب دمنهور وهو تمثال صغير من التراكوتا (شكل ٤٦).

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 97, fig. 396-397.

(٢) W. Klein, Von antiken Rokoko, Vienna, 1921, pp. 86 f.

وهناك جذع آخر من الرخام (شكل ٤٧) وكلاهما موجود حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك[١]، وأيضاً كلاهما يوضح التركيب المعقد للحركات الرشيقة (شكل ٤٩-٥٠).

ومن بين الأبطال اليونانيين الأكثر تمثيلاً هيراكليس حيث كان له شعبية كبيرة في الفن السكندري، والنوع المفضل هو الذي صنعه الفنان Lysippos والذي يسمى Farnese Type (شكل ٥٤-٥٥) من مجموعة Walters الفنية وهناك بقايا لهذا النوع من الرخام ومن التراكوتا، والخاصية التي تميزه هي إضافة إناء كبير من الخمر في تمثال صغير من الإسكندرية وهو الآن في متحف Tübingen، ووجه الغرابة هنا أنه لم يصور البطل وهو يقوم بأعماله الخارقة عن الطبيعة البشرية ولكن صوره أثناء الإفراط في الولائم[٢].

وقد مثّل الفنان السكندري أعمال هيراكليس ليس في مجموعات كالتي صنعها Lysippos ولكن في شكل ميداليات لازالت تحتفظ بموضوعاتها كمصارعته مع الأسد والثور والأمازونات وطيور Stymphalia[٣].

أما معارك هيراكليس مع الأسد فقد ظهرت بطرق متشابهة على النقوش الموجودة على الميداليات وعلى المصابيح أو المسارج التي وجدت في كوم الشقافة بالإسكندرية[٤] (شكل ٥٤).

---

(١) G. Richter, A Handbook of Greek Art, London, 1953, p. 108, fig. 398.

(٢) Bieber, *op. cit.*, p. 99, fig. 398.

(٣) F. Brommer, Herakles Die Zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur, Damstadt, 1979, pp. 7 ff.

(٤) Bieber, *op. cit.*, p. 99, fig. 399.

وهناك مسارج أخرى يظهر عليها مجموعات هللينستية وخاصة من قصة أوديسيوس مع العملاق Polyphemus [1](شكل ٥٤). ويظهر فيها العملاق ذو العين الواحدة ممسكاً بأحد رفاق أوديسيوس ويهم بالتهامه، ويمد يده ليأخذ أحد كؤوس الخمر الضخمة التي يقدمها له أوديسيوس، أما أوديسيوس فيأخذ وضع غير مستقر فساقه اليمنى تدور للخارج في الوقت الذي تمتد فيه كلتا ذراعيه على اليسار بالكأس الكبير حتى يستطيع الهروب لحظة الخطر.

هناك أيضاً تمثال من البرونز يمثل العملاق Polyphemus في Cabinet des Medaills وآخر من الرخام لنفس العملاق في متحف الكابيتول[2] (شكل ٥٦)، بالإضافة إلى تمثال صغير من الرخام لأوديسيوس في متحف Chiaramonti في الفاتيكان، الذي كان من المحتمل أنه يصور أوديسيوس من نفس المجموعة وقد وجدت في السفينة الغارقة Antikythera.

ومن ضمن القطع التي تنتمي للمجموعة الهومرية نجد مقدمة كبش في Villa Albani وأخرى في Alazzo Doria كلاهما تصور أوديسيوس الذي يختفي داخل الصوف السميك متسلقاً معدة هذا الحيوان (شكل ٥٧-٥٨). وهى صورة طبق الأصل لصورة أوديسيوس في متحف Toledo ومن المحتمل أن هذه القطعة ضمن المجموعة الهومرية التي صنعت في الإسكندرية[3].

(١) Ibid.
(٢) Ibid., fig. 400.
(٣) Ibid., fig. 401-402.

تمثال النيل

مثل المصريون النيل على أنه رجل بدين يقف ومعه زهرة اللوتس أو البردي وهى النباتات التي تنمو في وادي النيل. وقد اختار الإغريق تشخيصهم العادي لإله النهر رجل قوى له لحية إما جالساً أو منحنياً. ولكي يميز الفنان النهر المصري فقد ظهر نهر النيل ومعه قرن الخيرات كثيراً على العملات المصرية وهو يتكئ على فرس النهر وتمساح أو أبى الهول وهى رموز مصرية والماء ينساب من جرة أو من تحت عباءته[1] (شكل ٥٩). وهو اختلاف غريب عن المنابع المعروفة لنهر النيل.

وعلى العملات وفي التمثال المشهور في الفاتيكان وهو تكييف روماني لإبداع من الإسكندرية نجد اليد اليمنى من النيل تمسك فرع ورق بردى أو سنابل من القمح كرموز للخصوبة، وهو محاط بـ ١٦ ولداً كل منهم يمثل ذراعاً وهى التي يرتفع إليها النهر في الفيضان ومن خلاله يجلب النهر الخصب والرخاء لوادي النيل. ويشير الولد الجالس أعلى قرن الخيرات إلى أعلى مستوى للفيضان. ويلعب بعض الصبية بتمساح ونمس وهى حيوانات تميز نهر النيل. وهناك نحت على مقدمة القاعدة يمثل الماء الذي يفيض حيث تنمو الأعشاب، وعلى الجانب يوجد قطيع من الحيوانات تتغذى ونمس وتمساح يتقاتلان وفرس النهر يهاجم قارباً به أقزام (شكل ٦٠-٦٢).

وهناك طيور الماء وتماسيح أخرى وقوارب وفرس النهر يملأ الجوانب الأخرى. وبالرغم من أن التمثال كان مصنوعاً في العصر

---

(١) Bieber, *op. cit.*, p. 101, fig. 407.

الإمبراطوري لتقديس إيزيس وسيرابيس في روما فإن اللمسات الفنية وكذلك الأطفال الذين يلعبون ترجع ملامحهم إلى فن الإسكندرية[١].

وأحسن مثال على تشخيص نهر النيل جالساً نجده مصوراً على Tazza Farnese المشهور[٢] (شكل ٦٥-٦٦) وهو حجر كريم ذو نقش بارز في المتحف الأهلي في نابولي والشكل يمثل النيل يتكئ على شجرة على الجانب الأيسر وبينما في الوسط أسفل النهر يوجد أبو الهول وتوجد Euthenia (شكل ٦٣-٦٤) إلهة الرخاء وزوجة النيل وهى ترتدي رداء إيزيس وتمسك سنابل القمح في يدها، ويمكن التحقق من Triptolemus مع حورس المصري جالب الزراعة مع محراث وسكين وسلة بذور. وعلى الجانب الأيمن توجد امرأتان رشيقتان جالستان ربما هما Horae وفوقهما إلهات للريح يمثلن الريح التي تساعد على صنع الأمواج ي النيل أثناء الفيضان، وكل ذلك يرمز للرخاء في مصر وهو نفس روح الشعر السكندري.

فهذا الحجر الكريم ذو النقش البارز والذي يزين من خارجه برأس ميدوزا[٣] في وسط دروع ظاهرة هي في نفس الوقت مثال على الرخاء الكبير الذي كان موجوداً في بلاط كل الحكام الهللينستيين ولكن من المحتمل أن لا يكون في أي مكان سوى في قصر بطلميوس[٤].

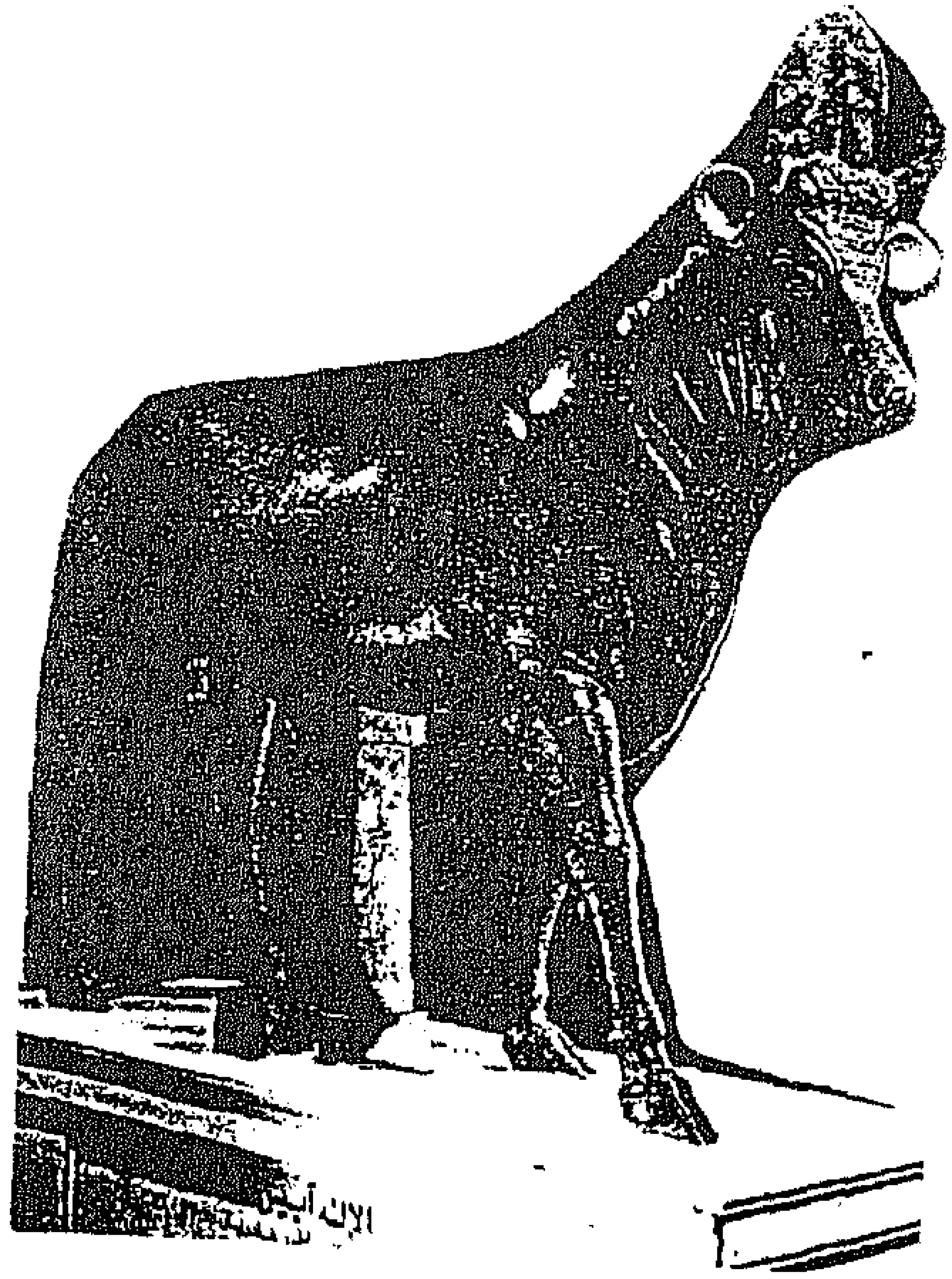
---

(١) W. Klein, Geschichte der griednishen Kunst, Leipzig, 1907, Vol. III, pp. 104 ff.

(٢) Pollitt, *op. cit.*, pp. 257-259, fig. 279.

(٣) Richter *op. cit.*, p. 328, fig. 358.

(٤) J. Boardman, Greek Gems and Finger Rings, London 1970, pp. 358-372.



شكل ١



شكل ٢





شكل ٣





شكل ٤


شكل ٥


شكل ٦


شكل ٧


شكل ٨


شكل ٩


شكل ١٠


شكل ١١


شكل ١٢


شكل ١٣


شكل ١٤


شكل ١٥


شكل ١٦


شكل ١٧




شكل ١٨



شكل ١٩



شكل ٢٠



شكل ٢١



شكل ٢٢



شكل


شكل ٢٤

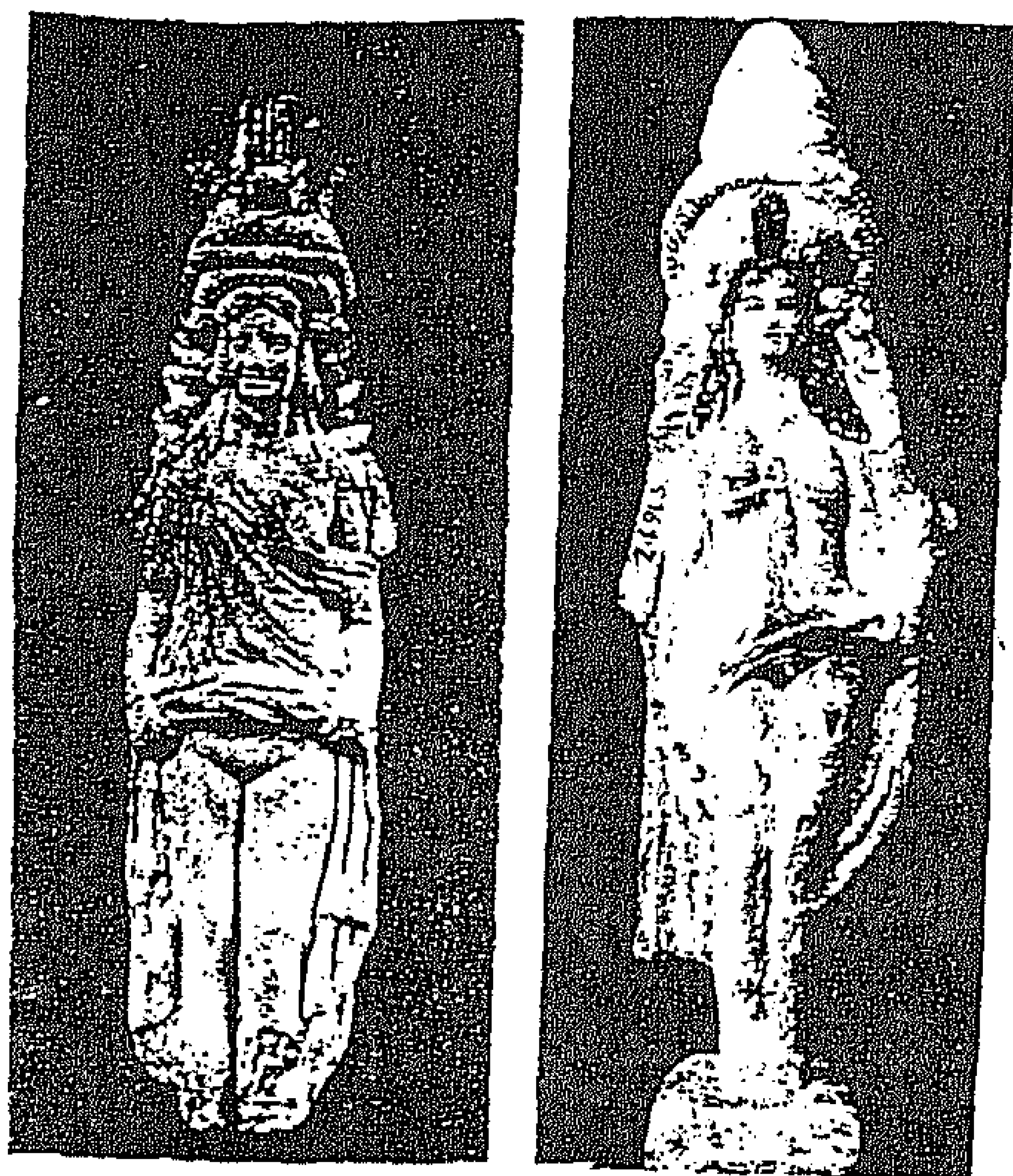

شكل ٢٥


شكل ٢٦


شكل ٢٧


شكل ٢٨


شكل ٢٩



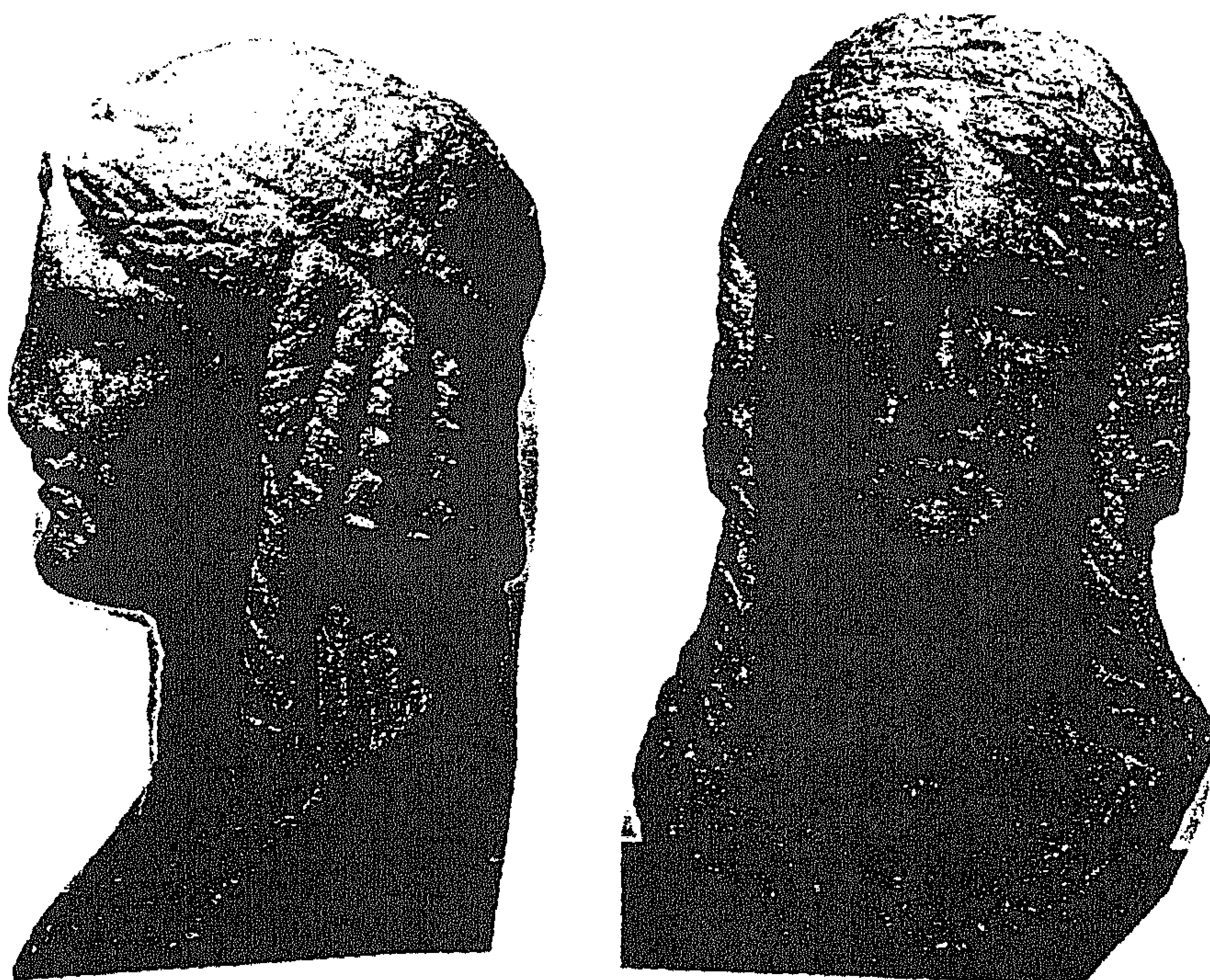
شكل ٣١ شكل ٣٠







شكل ٣٤ شكل ٣٣ شكل ٣٢



شكل ٣٥



شكل ٣٧



شكل ٣٦



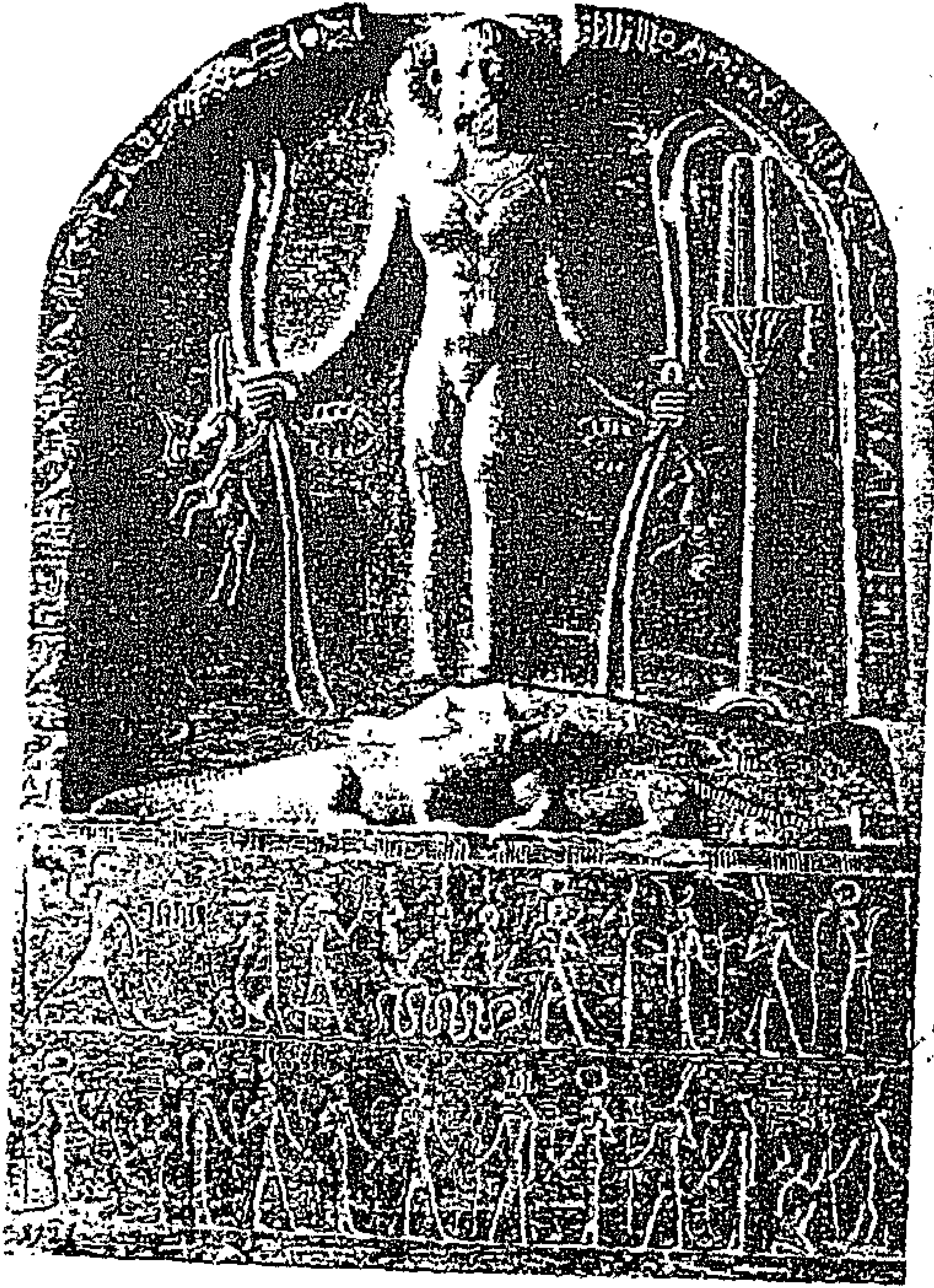


شكل ٣٩



شكل ٤٠

شكل ٣٨



شكل ٤٢



شكل ٤١


شكل ٤٣


شكل ٤٤


شكل ٤٥


شكل ٤٦


شكل ٤٧


شكل ٤٨


شكل ٤٩


شكل ٥٠


شكل ٥١


شكل ٥٢



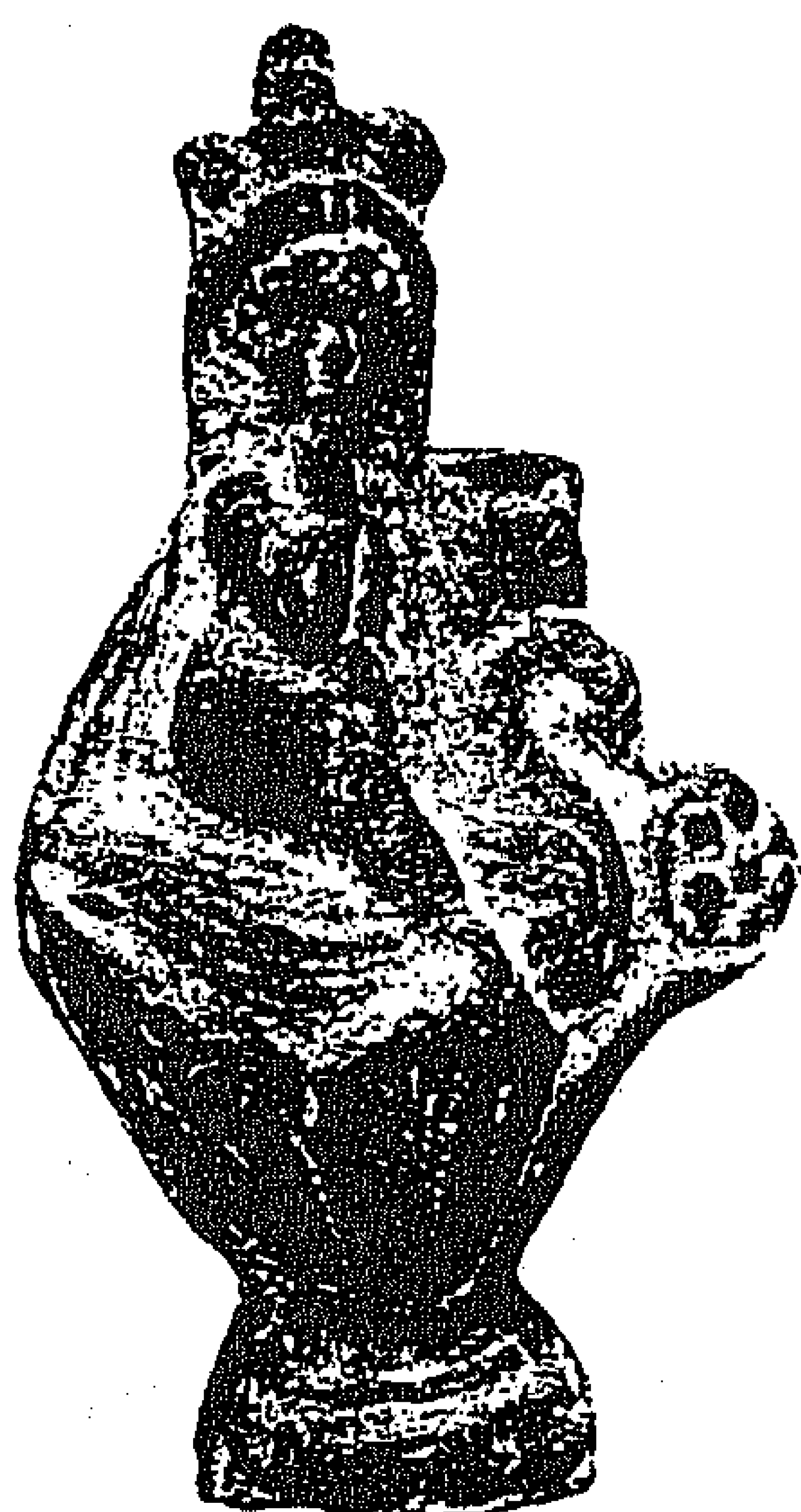
شكل ٥٣



شكل ٥٤

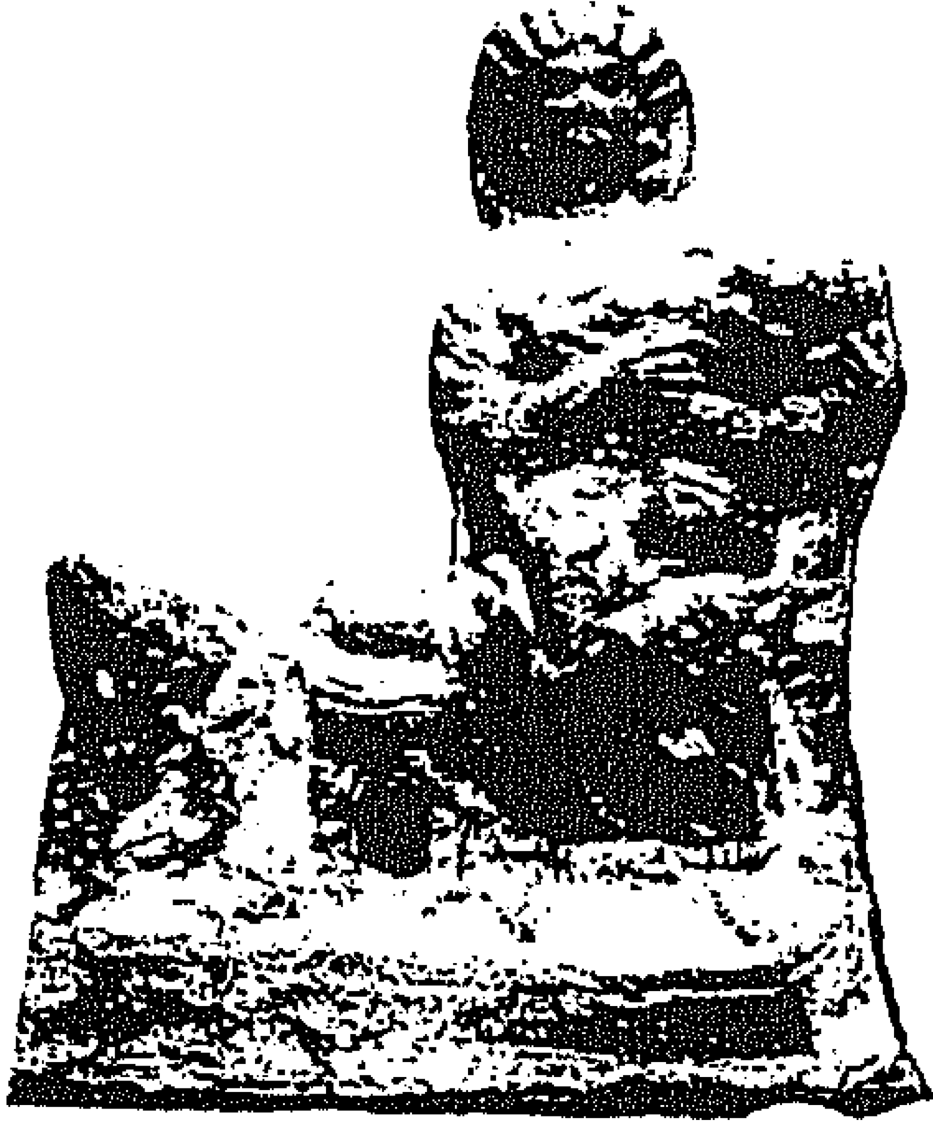


شكل ٥٥



شكل ٥٦


شكل ٥٧


شكل ٥٨


شكل ٥٩


شكل ٦٠

الفصل الرابع

جوانب حضارية في الإسكندرية

- □ لعب الأطفال.
- □ الفوانيس الرومانية.
- □ الحلي والمجوهرات.

لعب الأطفال

تقديم

يقاس تقدم الأمم وازدهارها ومستواها الحضاري بمدي اهتمامها بالأطفال، وتثقيفهم وتربيتهم، فهم عدة المستقبل ورجاله، ورصيده الثمين.

ولله در الشاعر العربي الذي يقول:

وإنما أطفالنا بيننا أكبادنا تمشي علي الأرض
لو هبت الريح علي بعضهم لامتنعت عيني عن الغمض

وينتقل الطفل في مدارج الطفولة، يرتع، يلعب، فتنمو مواهبه، وتتفجر طاقاته، فتطمئن قلوبنا، وتقر أعيننا بالأمل في مستقبل مفروش بالزهور، فالأطفال هم آمال المستقبل، وبهجة الحاضر، وتثقيف الطفل هدف نبيل من أعظم أهداف الأمة لأن هذا التثقيف، باختصار، هو تهيئة الطفل لحمل مشعل الحضارة والتقدم.

وإذا كانت وسائل التأثير في الطفل منذ نعومة أظفاره تتعدد وتتنوع، فإن لعب الأطفال تعد أبرز الوسائل وأعمقها تأثيراً، بل وأنجحها في توسيع مداركه، وتشكيل وجدانه، وتحديد اتجاهاته الفكرية.

فإن الطفل، في العادة، يتعلق بلعبته، يحبها، ويتأملها، ويلهو بها، وقد لا تفارقه طوال يومه، بل أنه في أكثر الأحيان يحرص علي أن تكون لعبته بجواره إلي أن يغلبه النعاس[1] وإذا استيقظ من نومه، ولم يجدها، يصرخ ويبكي، ولا يهدأ له بال حتى يجدها بين يديه مرة أخرى.

وسوف أتكلم هنا عن الدور الذي اضطلع به فنانو البحر المتوسط ، في العصرين اليوناني والروماني، في الإسهام في تثقيف الطفل وصياغة

(١) H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst, Mainz, 1984, p. 191.

وجدانه ووعيه من خلال حرص هؤلاء الفنانين علي تشكيل لعب الأطفال بصور تتوافق مع الواقع، وبأسلوب يعمق ثقافة الطفل ويطورها عبر سني عمره المختلفة. كما حرص هؤلاء علي مراعاة أن تكون اللعب مرتبطة ببيئة الطفل التي ينشأ ويترعرع بين أحضانها وأن تكون منبثقة من المعتقدات الدينية السائدة في المجتمع، ومعبرة عنها أبلغ تعبير.

ولم يكن الهدف الأساسي للفنان من ذلك هو الكسب والتربح، بل كان الهدف الأساسي هو تثقيف الطفل تربوياً وربط الطفل بمعتقدات مجتمعة، الذي ينتمي إليه، وترسيخ الحس والالتزام الديني عنده، فينشأ فرداً سوياً مستقيم السلوك نافعاً لمجتمعه.

هذا الهدف هو ما نطلق عليه التثقيف التربوي والتثقيف الديني، الذي يكون مقصودة انسجام الفرد مع عناصر مجتمعة، وتحقيق السلام النفسي الذي يقي الفرد الانحراف وسوء السلوك.

وسوف أحاول في هذا الدراسة الموجزة أن أوضح هذه المنظومة المتكاملة من خلال استعراض بعض النماذج، علي سبيل المثال لا الحصر، من بين المجموعة النادرة من لعب الأطفال الموجودة في المتحف اليوناني الروماني والتي تضم ٥٥ قطعة مصنوعة من الفخار المحروق (التراكوتا)، ومن الخشب. فهي تمثل نموذجاً حياً لما ساد في هذا المجال في كل من الحضارتين اليونانية والرومانية في حوض البحر المتوسط.

لعب الأطفال وأشكالها

وقبل أن نستعرض هذه النماذج نود الإشارة إلي بعض الملاحظات:

أولاً: إن نسبة القطع الفخارية تزيد كثيراً عن القطع الخشبية (١٣:١) ولذلك سببان:

١- ندرة وجود الأخشاب في مصر بصفة عامة، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن لعب الأطفال التي تصنع من الخشب تحتاج إلي نوعية جيدة للغاية حتى لا تجرح الأطفال الذين يلعبون بها.

٢- عدم مقاومة الأخشاب لعوامل الطبيعة والزمن خاصة في الأماكن الرطبة مثل الإسكندرية، لذلك نجد أن القطع الخشبية قد جاءت من الفيوم ذات الجو الجاف.

ولعل الأسباب واضحة في التفوق العددي لمادة التراكوتا، في هذه اللعب لآن مادة التراكوتا رغم أنها سهلة الكسر بالنسبة للأطفال إلا أنها رخيصة الثمن ويمكن تعويضها إذا ما فقد الطفل لعبته بسبب الكسر أو الضياع. وكذلك تتيح مادة التراكوتا تشكيل هذه اللعب بطريقة انسيابية وجوانب مستديرة لا تجرح الأطفال أثناء اللعب لأنها سهلة التشكيل عند صنعها ويمكن صقلها بسهولة.

ثانياً: أن الفنان عندما قام بتشكيل هذه اللعب من التراكوتا عن طريق القوالب[1] التي تتيح صنع هذه اللعب بكميات كبيرة زودها بتجاويف داخلية حتى تكون خفيفة الوزن يستطيع الطفل حملها والتنقل بها أثناء اللعب. أما

(١) R.A. Higgins, Catalogue of the Terracotta in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum, London (1969), pp. 3-7.

الألعاب الخشبية فكانت مصمتة ولكنها خفيفة الوزن بطبيعة الحال نظراً لصغر حجمها.

ثالثاً: لجأ الفنان في كثير من الأحيان إلي وضع قاعدة أسفل أرجل الحيوانات حتى يسهل وقوف هذه اللعب علي الأرض أمام الأطفال، وجعل هذه القاعدة جزءاً لا يتجزأ من التكوين العام لهذه اللعب. وقد انتشرت هذه اللعب في أرجاء المجتمع ككل، وهذا يفسر عثورنا علي هذه اللعب في العديد من المنازل والمقابر. وقد كان الأطفال يجرون لعبهم فوق عربات صغيرة تجرها خيول صغيرة(١)، كما كانوا يحملون الطيور الصغيرة في أيديهم ويلقون بها في الشوارع لكي تتنزه(٢).

نظراً لولع الأطفال بالحيوانات والطيور كانت تصنع لهم لعبٌ علي هيئة الحيوانات أو الطيور فنجد شخاليل مصنوعة من التراكوتا ولها يد يمسك بها الطفل(٣) وكذلك نجد العديد من التماثيل التي تحمل فيها الأطفال طيوراً ينظرن إليها في شغف وولع.(٤) وهناك العديد من المناظر في الفن اليوناني تعكس مدي الألفة الواضحة بين الأطفال وبين الطيور أو الحيوانات وهي تترك دلالة واضحة علي وجود لغة وتعبيرات ما بين هذه

---

(١) C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen (1924), p. 50 E 129, Pl. 33.

(٢) Rühfel, *op.cit.*, p. 167.

(٣) مني حجاج، تصوير الأطفال في الفن اليوناني القديم، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٥٠ صورة ٩١.

(٤) Rühfel, *op.cit.*, PP. 235 ff., Fig. 100 a.b.

الطيور[١] أو الحيوانات[٢] من ناحية وبين الأطفال الذين يـداعبونها مـن ناحية أخرى.

وكانت لعب الأطفال من الحيوانات والطيور تصاحب الأطفال حتى علي شواهد القبور الخاصة بهم، وكذلك هناك العديد من شواهد القبور[٣] التي تظهر الأطفال مع حيوانات أو طيور مما يدل علي حب وتعلق هؤلاء الأطفال بحيواناتهم أو طيورهم المفضلة[٤]، ولم يقتصر الأمر علي ذلك بل أن بعض رسوم الفخار تصور الأم وهي تعطي طفلها صندوق اللعب الخاص به وهي تودعه قبل أن يحمله خارون إلي العالم السفلي، وبالطبع كانت الأم هنا تريد أن يجد الطفل تسليه له في عالمه الأخر مع ألعابه المفضلة.[٥] وفي كثير من الأحيان كان الطائر المحبب للطفل يدفن معه

(١) G. Van Hoorn, cheos and Anthesteria (1951) Nr. 631, Fig. 96; L. Deubner, Attische feste (1959), Pl. 31, h; F. Beck, Album of Greck education (1975), P.49, Fig. 300.

(٢) R-Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkumst (1955), P. 32 Nr. 69; Baeck, *op.cit.*, P. 49, Figs. 301 – 305.

(٣) Rühfel, o*p.cit.*, PP. 133 f., Fig. 54; PP. 181 f., Fig. 75.

(٤) D.C. Kurtz, Athenian white Lekythoi paterns and Painters (1975), P. 56; K. Früs Johansen, The attic grave – Reliefs of the classical period (1957), PP. 26 f., Fig. 12.; S. Karusu, Archeologisches National Museum "Antike Skulpturen" (1969), P.51; D. Ohly, Glyptothek. Führer (1972), Nr. 30,32., H.Hiller. Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jhs. V.chr. 12. Beiheft Istanbul Mitteilung (1975), PP. 172 ff. K 6, Pl. 16, 1-2.

(٥) Fairbanks, Athenian white Lekythoi II, (1972 2), P. 85 Nr.8.. A

حتى يقوم بتسليته في العالم السفلي.[١]

وفيما يلي نستعرض بعض الأمثلة من لعب الأطفال:

أولاً: الحيوانات

١- لعب علي شكل الكلاب (شكل ١-١١)

تعتبر الكلاب[٢] من أكثر الحيوانات ظهوراً في لعب الأطفال وقد يرجع السبب في ذلك إلي أن الكلب من الحيوانات الأليفة التي تسكن البيوت مع البشر وتشتهر بوفائها المعروف لأصحابها فضلاً عن أمانتها. ومن أهم الصفات التي نجدها عند الكلاب[٣] سرعة الفهم وقوة ذاكرتها وكذلك قدرة الكلب في التعرف علي صاحبه بعد عدة سنوات[٤]، وحبه الشديد لصاحبه هذا فضلاً عما تقوم به الكلاب من أغراض الحراسة والصيد، لذلك كان من الطبيعي إبراز تلك المعاني التربوية للأطفال من خلال لعبهم بهذه الحيوانات حتى تكون وسيلة للتسلية ووسيلة للتفكير في كل هذه الأمور. وقد كان لارتباط الكلب بالإله أبوللو (حامي الكلاب)[٥] أثره في ظهور

---

(١) أكتشف في إحدى مقابر كيراميكوس بأثينا هيكل عظمي لطفل وبجواره عظام طائر صغير، أنظر:

K. Kübler, Keramaikos VII 1, (1976) P. 29 Nr. 39.

(٢) Aristoteles, Historia Animalium VIII 167; Plinius, Historia Naturalis VIII, 148.

(٣) O.Keller., Die antike Tierwelt I Leipzig (1909), PP. 91 – 151.

(٤) تعرف الكلب علي اوديسيوس بعد عودته إلي منزله بعد حوالي ٢٠ عاماً:

Homeros, Odyssey X 216 ff.

(٥) Aelianus, De Natura Animalium XII 34.

34.

الكلاب كلعب للأطفال، فيحدثنا ليونيداس[1] أن البنين كانوا يقومون بإهداء لعبهم إلي الإله أبوللو وذلك عند بلوغهم سن الشباب. ونلاحظ من المناظر التي صورت الكلاب مع الأطفال أن الأطفال لم يكونوا يخشون الكلاب وإنما نشأت ألفة كبيرة بينهم. وأقترن ظهور الكلاب بكثير من صور هؤلاء للأطفال ولدينا العديد من المناظر التي توضح ذلك[2].

ولم يقتصر تصوير الفنان للعب الأطفال في شكل الكلاب علي مجرد تصوير كلاب من فصيلة واحدة ولكنه صور العديد من الفصائل حتى ينمي مدارك الطفل في استيعابه للعديد من أنواع وفصائل هذه الكلاب، مما يسهم في ثقافة هذا الطفل وسعه أفقه من الناحية التربوية هذا فضلاً عن الهدف الثقافي الديني من خلال ارتباط هذه الكلاب بالإله أبوللو.

٢- لعب علي شكل الخيول (شكل ١٢-١٩)

كانت الخيول[3] من اللعب المفضلة عند الأطفال[4] والسبب في ذلك أن الحصان كان ولا يزال صديقاً مخلصاً للإنسان حيث يشاركه أفراحه

(١) Leonidas, Anthologia Palaetonia VI 309.

(٢) من أفضل الأمثلة المحفوظة لدينا تمثال من المرمر يرجع إلي القرن الثالث ق.م حيث يمسك طفل بكلب بين ذراعيه ويحتضنه في لهفة:
Rühfel, *op.cit.*, p. 258, Fig. 109.
وهناك مثال آخر لطفل جالس علي صخرة يقوم الكلب بمداعبته بأن يقفز عليه ويحاول أن يقبله في وجهة:
Klein, Child life in Greek Art, New York (1932) P. 12, Pl. XII C.
وكذلك نجد طفل يداعب كلبه بسلحفاة في يده لكي يقفز عليها الكلب:
Klein, *op.cit*, P. 13, Pl. XVC.

(٣) Keller, *op.cit.*, pp. 218 – 259.

(٤) Horace, Satires II 3, 248.

وأحزانه حيث أن الحصان بطبيعته حساس للغاية(١). وكذلك قدرة الحصان الهائلة علي التعلم وذكائه الخارق، وكانت الخيول من الحيوانات شديدة التعلق والارتباط بصاحبها ويقسم فارو(٢) الخيول إلي أربعه أنواع:

١- خيول للفروسية **٢- خيول لجر العربات**

٣- خيول للتربية **٤- خيول للسباق**

وقد كان اهتمام الشعوب القديمة بتربية الخيول علي درجة عالية من الكفاءة سواء من حيث الصحة(٣) أو العناية بتعليمهم. ففي بلاد اليونان كانت أفضل الخيول من منطقة تساليا(٤) حيث موطن الحصان الخاص بالاسكندر الأكبر والذي أطلق عليه أسم Bukephalos.(٥) أما أفضل خيول السباق فكان مصدرها جزيرة صقلية(٦). أما أحسن خيول العربات

(١) Isidoros Stathmoi Parthikoi XII, 1,44; Herodotos, Historia III 84 ff.

(٢) Varro, Rerum rusticarum II, 7,5.

قارن أيضا بلينيوس الذى يعدد الأغراض التي تستخدم فيها الخيول:

Plinius, Historia Naturalis VIII 163.

(٣) يذكر إيزودوروس صفات الحصان الجيد ذو الصحة الجيدة :

I sidoros, *op.cit.*, XII, 1, 45.

وكذلك يذكر ألوان الخيول:

Isidoros, *op.cit.*, XII, 1, 48 ff.

(٤) Keller, *op.cit.*, PP. 227 f.

(٥) Arrianus, Anabasis V 19,·5; Strabo, Geographica XV, 698 C.

(٦) Horace, Carmina II 16, 34 f.

f.

فقد اشتهرت قورينه[1] بتربيتها وكانت الخيول الليبية معروفة بسرعتها الفائقة وقوامها الرشيق.

أما في مصر فقد ظهر الحصان لأول مرة في عصر الدولة الحديثة[2] إبان حكم الأسرة الثامنة عشره من حوالي ١٥٨٠ ق.م وجاءت الخيول عن طريق الجنس الآري المسمي Churri ولم تكن الخيول المصرية تمثل سلالة قائمة بذاتها حيث ظهرت العديد من مناظر الخيول في عصر الدولة الحديثة وكلها توضح نوعاً واحداً من الخيول وهي ذات الرقبة المقوسة بشدة. وكما أسلفنا من قبل أن الحصان كان من أفضل اللعب عند الأطفال، وكان الحصان من اللعب القليلة التي تحتوي علي عجلات لكي يجرها الأطفال عن طريق خيط يربط في ثقب في أنف الحصان أو رقبته، وقد عثر علي العديد من هذه اللعب في مقابر الأطفال[3] وهي عبارة عن حصان يقف علي أربع عجلات.

وهناك استخدامات أخري متعددة للخيول فمنها استخدامها في نقل الحاجيات من مكان لآخر،[4] وكانت تستخدم في جر آلات طحن الحبوب في الشرق، ومن شعرها كانت تصنع المصافي والأقواس وتزخرف الخوذات الحربية.

---

(١) Aelianus, De Natura Animalium III 2.

(٢) C. Vandersleyen, Das antike Ägypten (Berlin 1985), p. 324 f, Pls. 309 – 311.

(٣) مني حجاج، المرجع السابق، ص ص ١٥١ – ١٥٢.

(٤) Klein, *op.cit.*, p. 9, Pl. 8 D.

D.

ومما سبق يتضح أن الفنان قد أستغل كل هذه المميزات الموجودة في الخيول وصورها في أشكال مختلفة للأطفال علي هيئة لعب لكي يغــرس فيهم حب الخيول لما تقدمه من خدمات في نواح كثيرة من الحيـــاة. تلــك كانت الأهداف التربوية التي تسهم في تكوين شخصية الأطفال قل مواهبهم.

٣- لعب علي شكل الحمار

كان الحمار من الحيوانات الأكثر استخداما وشيوعاً في بلدان حوض البحر المتوسط ومازال هذا الحيوان يستخدم في نفس الأغراض التي استخدمها القدماء حيث كان وسيلة للانتقال وجر العربات(١) ويرجع ذلك إلي قوة تحمل هذا الحيوان وقلة تكاليفه سواء في ثمن شرائه أو تكلفة معيشته(٢).

ويوجد خمسة أنواع من الحمير(٣) كان أكثرها انتشاراً الحمار الأهلي الوديع الذي أطلق عليه اليونانيون Ovos والرومان asinus(٤) ومن أهم الصفات التي تميز الحمار عن غيره من الحيوانات تحمله مشاق العمل وحمل الأثقال وصبره وعدم كلله من العمل(٥).

وقد ظهر الحمار في مصر في حضارة نقاده قبل الألف الرابع ق.م في أبيدوس(٦) وكان يستخدم في درس الحبوب والركوب وحمل الأثقال واستخدمه رمسيس الثالث في نقل البضائع عبر الصحراء بدلاً من الجمل ولكنه فقد أهميته بعد دخول الحصان إلي مصر في عهد الدولة الحديثة(٧).

---

(١) Cicero, De Natura Deorum II 59.

(٢) Plinius, Historia Naturalis XVIII 44.

(٣) F. Olck, s.v. Esel, in : RE 6, 1909, pp. 628 – 666.

(٤) Ibid., pp. 623 – 655.

(٥) Xenophon, Anabasis V 8, 3; Plinius, Historia Naturalis VIII 171.

(٦) Keller, *op.cit.*, p. 268, Fig. 83, 106.

106.

(٧) Ibid., p. 268.

268.

وقد كان الحمار مرتبطاً بعالم الإله ديونيسوس وكان يظهر دائماً في أعياد هذا الإله في بلاد اليونان،[١] وكذلك ظهرت الحمير في المواكب الديونيسية الكبيرة في عهد بطليموس الثاني في الإسكندرية.[٢] كذلك ظهرت الحمير مزينة بالأكاليل في أعياد الإلهة الرومانية فستا Vesta راعية العائلات التي تقام في التاسع من شهر يونيو كل عام[٣]. وفي العصر الإمبراطوري كانت الحمير مرتبطة بالإله إيزيس[٤]. هذا علاوة علي تقديم بعض من رؤوس الحمير كقربان للإله أبوللو في دلفي[٥]. لذلك فليس غريباً أن تصور الحمير كحيوانات تخدم أغراضا كثيرة من نواحي الحياة المختلفة وتقدم كلعب للأطفال لتعكس أهمية هذا الحيوان في الحياة العامة نظراً لما يتمتع به هذا الحيوان من صفات طيبة. كان ذلك هو الهدف التربوي في تثقيف الطفل هذا بالإضافة إلي ارتباط الحمار بالعديد من الآلهة سالفة الذكر مما يهدف إلي التثقيف الديني للطفل.

٤-لعب علي شكل الخنازير (شكل ٢٠-٢٣)

تعتبر الخنازير[٦] من أقدم وأهم الحيوانات المنزلية وكان الأطفال يميلون إليها لما تتمتع به من هدوء في حركتها وبالجسم السمين اللين ومن

---

(١) Plinius, Historia Naturalis XXIV 2.

(٢) Olck, *op.cit.*, pp. 625 f.

(٣) Ovidius, Fasti VI 311 f. 347 - 469.

469.

(٤) Apuleius, Metamorphoses XI 5.

5.

(٥) Aelianus, De Natura animalium X 40.

40.

(٦) Keller, *op .cit.*, pp. 388 – 405.

405.

أهم أنواع الخنازير الخنزير البري[١] الذي يوجد في وسط وجنوب أوروبا وشمال أفريقيا - من الجزائر حتى مصر - وكذلك في غرب أسيا. وقد عرف الخنزير منذ عصور ما قبل التاريخ علي أنه حيوان منزلي مستأنس ويظهر الخنزير في مصر منذ عصر الدولة القديمة الفرعونية ويتميز الخنزير المصري بأذنه القصيرة المنتصبة[٢]. وقد حاز الخنزير قبولاً من المصريين خلال العصر الفرعوني. ولكن اختلف الحال في العصرين اليوناني والروماني حيث كان ينظر للخنزير في مصر وسوريا علي أنه حيوان غير مرغوب فيه لقذارته[٣] وهذا يفسر قلة المناظر التي تصور الخنازير في المنطقتين وكان مربو الخنازير من الفئات المحتقرة في مصر ولا يسمح لهم بدخول المعابد، وكان المصريون ينظرون إلي الخنازير كرمز للإله الشرير ست[٤].

أما عند اليونان والرومان[٥] فكان الحال مختلفاً تماماً حيث كانت تربية تربية الخنازير منتشرة في أنحاء واسعة من بلادهم[٦] وكان يمثل جزءاً كبيراً من دخلهم القومي وكان الخنزير ذو أرجل قصيرة وجسم متضخم كبير ورقبة قوية ورأس صغيرة. وكان الخنزير من الحيوانات التي يعتقد

---

(١) Ibid., p. 389.

(٢) Ibid., pp. 388 – 389.

(٣) F. Orth, s.v. Schwein, in : RE 1921, p. 803.

(٥) Herodotos, Historia II 14

(٥) Keller, *op.cit.*, pp. 395 – 401.

401.

(٦) Homer, Odyssey VI 103 f.; Xenophon, Anabasis V 3, 10; Pausanias, Periegeis Tys Hellados I 27, 9; Varro, Rerum Rusticarum I 22.

أنها تجلب الحظ والرزق الوفير[1] نظراً لكثرة إنجابها حيث يستطيع الخنزير الإنجاب مرتين في العام في كل مرة حوالي ٢٠ مولوداً وكانت الخنازير من أهم القرابين التي تقدم إلي الإله أبوللو والإلهة أفروديت[2]. وقد ظهر الخنزير كثيراً في الفن اليوناني مصاحباً للأطفال حيث يجلس الأطفال فوقه في هدوء وسكينة ولا يخشونه[3] أو أن الخنازير تقف بمفردها كلعبة للأطفال[4]. ومن خلال ذلك ركز الفنان علي الهدفين التربوي والديني.

وفي مجموعة الإسكندرية نجد ثمان قطع تمثل الخنزير وهو يقف علي قاعدة حتى يثبت أمام الأطفال ونلاحظ أن جميع هذه القطع تأتي من مدن عاش فيها العنصر الأجنبي مثل الإسكندرية ونقراطيس والفيوم.

٥- لعب علي شكل الإبل (شكل ٢٤-٢٦)

تعتبر الإبل من الحيوانات القديمة التي عرفها الإنسان وهي عادة ذات لون اسود ولها أما سنام أو عدة أسنمة فوق ظهرها وهذا ما يجعل الإبل مثار تعجب من جميع الكتاب[5] والفنانين القدامى ويتحمل الجمل العطش لمدة أربعة أيام متواصلة لأنه يختزن المياه في جسمه. وكان الجمل معروفاً

---

(١) Plinius, Historia Naturalis VIII 205.

(٢) Keller, *op. cit*., p. 401.

(٣) Klein *op. cit*., p. 12 Pl. XII D;
هناك أيضا ارتباط وثيق بين الخنزير والإله إيروس، قارن:
A. Hermary, LIMC III (1986), p. 875, PL. 624 (279).

(٤) Klein, *op. cit*., p . 10, PL. IX A.
A.

(٥) Aristoteles, Historia Animalium II 1, p. 499 a 11 ff.
ff.

عند المصريين منذ الألف الرابعة ق.م[١] ويستخدم الجمل في حمل المتاع والتجارة[٢] وهو وسيلة جيدة للانتقال في الصحراء نظراً لقوة احتماله العطش وكان الجمل يستخدم فن أغراض القتال أوقات الحرب.[٣] كذلك كان للجمل العديد من الاستخدامات في الحياة اليومية مثل صنع الأقواس من جلد الجمل وكذلك الملابس من وبر الجمل الذي يغطي جسمه بكثافة وكان للجمل وظائف عديدة في علاج الأمراض[٤] ولم يعرف الفن المصري الجمل إلا في أحوال نادرة للغاية، وقد صوره اليونانيون بطريقة مبالغ فيها في فنونهم.[٥] وقد ظهر الجمل علي العديد من العملات الرومانية[٦] وعلي الفصوص ولدينا في مجموعة الإسكندرية من لعب الأطفال العديد من القطع التي تصور الجمل بمفرده أو محملاً بالبضائع والمتاع وكان الهدف من صناعة هذه القطع إبراز دور الجمل في حياة الإنسان واستخداماته كي توضح هذه الأغراض للأطفال وتظل أمام أعينهم للتفكير والتمعن فيها.

٦- لعب علي شكل الخراف (شكل ٢٧-٢٩)

---

(١) Keller, *op. cit.*, p. 275.

(٢) Strabo, Geographika XVII 815.

(٣) Plinius, Historia Naturalis X I 251; Tacitus, Annales XV 12; Herodotos, Historia VII 87.

(٤) Plinius, Historia Naturalis XXVII, 91.

(٥) O. Keller, Tiere des klassischen Altertum, pp. 34 f.
f.

(٦) J.P.C. Kent, a.o., Die römische Münze (München : Hirmer Verlag, 1973), p. 86, Pl. 16 (63); p. 87, Pl. 16. (70).

تمثل الخراف في العصور القديمة ثروة اقتصادية هائلة لبعض الشعوب نظراً لما تنتجه هذه الخراف من الصوف الذي يستخدم في نسج الملابس فضلاً عن الأهمية الغذائية في لحم هذه الخراف، خاصة أن تربية الخراف أمر يسير ولا يحتاج أكثر من مكان متسع يصلح للرعي وينبت به أعشاب للمرعي ويوجد خمسة أنواع مختلفة من الخراف[١]. أنتشر النوع الأول منها في مصر، وشمال إفريقيا فهي خراف ذات قرون صغيرة نسبياً وصوف كثيف ومؤخرة دهنية عريضة، وقد وجد هذا النوع في مصر منذ الألف السادس ق.م وذلك في حضارة نقاده[٢]. ويخبرنا ديودور الصقلي[٣] أن الخراف المصرية كانت أكبر من الخراف اليونانية حيث ارتبطت بالإلهة إفروديت باعتبارها تعبر عن الخصوبة وكذلك بالإلهة أرتميس باعتبارها إلهه الصيد والمراعي[٤]، أما الإله أبوللو فقد كان إلـه للرعاة وبالتالي ارتبطت الخراف بهذا الإله[٥]. نظراً لأن الخراف من الحيوانات الأليفة التي تربي في المنازل لما تشتهر به من وداعة وهدوء فقد انتشرت تربيتها خاصة في بيوت الفلاحين مما جعلها مادة خصبة ليصورها الفنانون كلعب صغيره من التراكوتا تساهم في تسلية الأطفال حيث يعجبون بوداعتها وهدوئها وصوفها الكثيف الناعم الملمس هذا فضلاً عن ارتباطها بالآلهة سالفة الذكر.

---

(١) F. Orth, s.v. Schaf, in : RE II 3, 1921, pp.373 - 375.

(٢) Keller, Die antike Tierwelt I, p. 310, fig. 106.

(٣) Diodoros, Bibliotheke I 36.

(٤) Orth, *op.cit.*, pp. 392 f.

f.

(٥) Pindaros, Pythian Odes IX 64.

64.

٧- لعب علي شكل الضفادع

تلفت الضفادع[١] نظر الأطفال خاصة عند قفزها، ونجد أن الأطفال لا يخشون هذه الضفادع بل يسارعون إلي اللحاق بها وإمساكها. وهناك عدة أنواع من الضفادع منها الضفدعة الخضراء وهي ما نطلق عليها ضفدعة الماء، والضفدعة ذات اللون البني التي تعيش علي الأرض داخل العشب وضفدعة الأشجار. وجميع أنواع الضفادع تعيش في المستنقعات وتضع البيض[٢]، وتصدر الضفادع صوتاً مميزاً عن طريق لسانها المثبت من الأمام والمتحركة من الخلف. وبسبب ما قيل عن قدرة الضفادع علي التكهن بسقوط الأمطار نجد أنها ارتبطت بالإله أبوللو[٣] واعتقد القدماء أن الضفادع تمنع الحسد ولها قدرة علي شفاء المرض[٤]. وقد استخدم الفنان الضفادع في اللعب التي تصدر صوتاً مثل الشخاليل مستغلا في ذلك الصوت الذي تصدره الضفادع. هنا أوضح الفنان الأهداف التربوية والدينية التي تسهم في تثقيف الطفل من خلال تشكيله لهذه اللعب.

٨- لعب علي شكل الفئران

كانت الفئران من الحيوانات التي ربما تخيف الأطفال ظاهرياً ولكنها من الحيوانات التي يعجب بها الأطفال ويتخذون من أشكالها لعباً لهم. وقد كان هناك العديد من أنواع الفئران فمنها فئران الحقول، وفئران المنازل،[٥]

---

(١) O. Keller, Die antike Tierwelt II (1913), pp. 311 - 318.

(٢) Aristoteles, Historia animalium I 1, 6; IX 189; Plinius, Historia Naturalis XXX 11, 48.

(٣) Aristophanes, Frogs 231.

(٤) Plinius, Historia Naturalis XXXII 49.

المنازل،[١] وفئران الغابة[٢]، وكذلك الفـئران البيضـــاء[٣] التي كانــت تعني الشيء الجميل أو المعني الحسن عند القدماء[٤]. ولم تكن الفئران من الحيوانات المقدسة في مصر القديمة وكانت تعيش فــي الصــحراء وفــي السهول الجافة وعلي ضفاف النيل[٥]. أما في بلاد اليونان فقــد ارتبطــت الفئران بالإله أبوللو والذي كان يسمي Apollo Smintheos [٦] وكانــت الفئران تمرح في حقول العنب وتتغذى كثيراً عليه[٧]. وقد كــان تصـــوير الفئران كلعب للأطفال قليلاً مقارنه بغيره من الحيوانــات[٨]، ولــم يكــن الأطفال يخشون الفئران وإنما تعايشوا معهم دون خوف كما يظهــر ذلــك علي أحد الأواني الفخارية[٩].

٩- لعب علي شكل الدرفيل

---

(١) Ibid., VIII 221.

(٢) Ibid., XXII 91.

(٣) Ibid., XVIII 160.

(٤) Keller, Die Antike Tierwelt I, p. 203.

(٥) Herodotos, Historia IV 192; Aelianus, De Natura animalium XV 26.

(٦) Strabo, Geographika XIII 604.

(٧) Plinius, Historia Naturalis XIII 604. 604.

(٨) Keller, *op.cit.*, p. 202. 202.

(٩) G. Van Hoorn, Cheos and Anthesteria (Leiden 1951), Cat. No. 841, fig. 339.

كانت الدرافيل[١] وما زالت تستحوذ علي اهتمام الكبار والصغار علي السواء عند رؤيتها وهي تقفز خارج الماء في حركات جميلة. وتعيش الدرافيل عند مصبات الأنهار خاصة في المياه الجارية[٢]. ويحدثنا استرابون[٣] أن الدرافيل كانت تعيش في النيل ويتحدث عن صراعها مع التماسيح. ورغم أن الدرافيل تعيش في الماء إلا أنها ليست أسماكاً[٤]. ويعتبر الدرفيل ملك كائنات البحر وقد صوره الشعراء كثيراً في أشعارهم وتحدثو عن حيويته الزائدة وألعابه المسلية وحبه للموسيقي وصداقته الحميمة للإنسان[٥] وإنقاذه للأطفال في البحر وارتبط الدرفيل بالعديد من الآلهةمثل أبوللو[٦] وبوسيدون[٧] وديونيسوس[٨] وأفروديت[١] والإله الطفل

الطفل

---

(١) Keller, *op.cit.*, pp. 408 f.

f.

(٢) Plinius, Historia Naturalis VIII 91.

91.

(٣) Strabo, Geographika XV 719.

719.

(٤) Aristoteles, Historia animalium I 5, 489 b 2.

2.

(٥) Homeros, Odyssey XII 96; Plutarchos, De sollertia animalium C

C 36, 984 C.

(٦) Tacitus, Historia IV 83 f.

f.

(٧) Paus anias, *op.cit.*, III 25,

7.

(٨) Ovidius, Metamorphoses III 532.

أيـــروس[٢] الذي صور كثيراً من الفن فـــي العصـــريين الهللنيســـتى والروماني[٣] مرتبطاً بالدرفيل لذلك ارتبطت أيضا صور الـــدرفيل عـــادة بالأطفال. وقد كان الدرفيل معروفاً كرمز للحب[٤] وانتشر حب الدرفيل في الإسكندرية منذ عصر بطليموس الثاني،[٥] ولقي الدرفيل قبولاً كبيراً فـــي عصر أوغسطس نتيجة انتشار حب الدرفيل بين الأطفـــال[٦]. كـــل هـــذه الأسباب جعلت الدرفيل مفضلاً عند الأطفال يصور لهم في شـــكل لعـــب يلعبون بها ويتفكرون فيها وذلك لتنمية الهدف التربوي والديني من خلالها.

---

(١) Ibid., V 331.

(٢) E. Brödner, Wohnen in der Antike, Darmstadt, (1989), P. 80, Fig. 27.

(٣) A. Hermary, LIMC III (1986), pp. 867 - 870, Pl. 617 - 619 Nrs. 159 - 192.

(٤) Plinius, Historia Naturalis IX 28.

(٥) Aelianus, De Natura animalium VI 15.

(٦) Plinius, Historia Naturalis IX 25.

١٠- لعب علي شكل القطط (شكل ٣٠)

يرجع إلي أن أصل القط كان في أفريقيـــا.[١] وبــدأ ظهــور القطــط كحيوان منزلي أليف في حوالي ٢١٠٠ ق.م في مصر وانتشــرت بصــفة عامة في عصر الدولة الوسطي حين عبدت في صورة الإله باستت[٢] وبني لها معبداً كبيراً في مدينة تل بسطا Bubastis شرق الدلتا[٣] وكذلك كانت القطة من الحيوانات المقدسة في مدينة هليوبوليس.[٤] وكانت الإلهة باستت إلهه القمر والإلهة المشرفة علي الولادة وتربية الأطفال وقد اقترنت عنــد اليونانيين بالإلهة Eileithyia وأرتميس[٥]. ولذلك ارتبطت القطط بالأطفال بالأطفال عن طريق تربيتها في المنازل ووداعتها وحبها لأصحابها ممــا جعل الفنان يختارها كمادة خصبة تصلح لصنعها في شكل لعب الأطفال.

---

(١) Keller, *op.cit.* I, P. 74.

(٢) Herodotos, Historia II 60.

(٣) J. Lindsay, Leisure and Pleasure in Roman Egypt, London 1965, p. 229 f.

(٤) Keller, *op.cit.* I, pp. 69 - 70.

70.

(٥) Herodotos, Historia I 59, 83, 137, 155; Ovidius, Metamorphoses

Metamorphoses V 333.

ثانياً: الطيور

تمثل الطيور نسبة ضئيلة من لعب الأطفال منها:

١- لعب علي شكل الديك (شكل ٣١-٣٢)

ترجع أصول الديك إلي جنوب وشرق أسيا[١] وقد انتقل ألي الشرق عن طريق بلاد فارس ثم إلي أوروبا. وأهم ما يميز الديك هو الاستيقاظ مبكراً لكي يطرد بصياحه أشباح الظلام[٢].

وقد عرفت الديوك منذ عصر الفراعنة[٣] ويتميز الديك بالجراءة والاختيال والفخر والنظافة. لذلك كان الديك من الطيور المفضلة لإهدائها إلي الأطفال لكي يلعبون بها، هذا بالإضافة إلي أن ارتباط الطفل بالديك كان وثيقاً حيث يظهر في العديد من المناظر في الفن اليوناني وهو يلهو مع الديوك[٤]. وكذلك نجد ظهور الأطفال مع الديوك في الحياة اليومية حيث يلعبون معها[٥] أو يجرون ورائها[٦] أو يجرون الديك علي عربة.[٧] ولم يقتصر ظهور الأطفال مع الديوك في الحياة اليومية فقط وإنما أيضاً علي

(١) Keller, *op.cit.* II, p. 131.

(٢) Ibid., p. 131.

(٣) Aristoteles, Historia animalium VI 2, 6; Plinius, Historia Naturalis X 153.

(٤) Klein, *op.cit.*, p. 12, Pl. 11 F; P. 23 Pl. 23 C.

(٥) L. Deubner, Attische Feste 1959, p. l. 30.3.
30.3.

(٦) Klein, *op.cit*, p. 11, Pl. XC.
XC.

(٧) Ibid., Pl . XI E.
E.

شواهد القبور(١)، وكذلك كان الديك من وسائل الأغراء الهامة عند الأطفال في الأساطير اليونانية والتي عكسها الفن اليوناني(٢) حيث اقترن الديك بكبير الآلهة زيوس. وعلي ذلك جمع الفنان في تصويره للديوك ما بين الهدف التربوي والهدف الديني الذي يسهم في ثقافة الطفل وتوسيع مداركه.

٢- لعب علي شكل الحمام

يوجد ستة أنواع من الحمام(٣) أهمها الحمام المنزلي، وقد كان الحمام محط أنظار الشعراء اليونانيين والرومان وكانت الحمامة رمزاً للنعومة والرقة والخجل وكذلك رمزاً للنظافة والحب والوفاء(٤). كما كانت الحمامة رمزاً للفخر والزهو(٥). وقد كانت الحمامة رمزاً للإلهة عشتار عند الآشوريين ورمزاً للإلهة أفروديت وإيروس عند اليونانيين(٦). وفي مصر كان الحمام من الأشياء اللازمة للبيت المصري خاصة في الريف حيث

---

(١) E. Pfuhl – M. Möbius, Die Ostgriechischen Grabreliefs I (1977), p. 22 Nr. 45, Pl. 11.

(٢) من أهم المناظر التي تصور ذلك إهداء الإله زيوس ديكاً إلي ابن ملك طروادة جانيميديس ليشغله به حتى يستطيع اختطافه، قارن:
W. Fuchs, Die Skulpturen der Griechen München (1979²), p. 341, fig. 376.

(٣) Keller, op.cit II, pp. 122-131.
131.

(٤) Aristoteles, Historia animalium IX, 7 p. 612 b 33 ff.; Aelianus, De Natura animalium III 5; X 33; Plinius, Historia naturalis X 104.

(٥) Vergilius, Aenias V 213, 516; Martial, Spectacula III 58, 18.
18.

(٦) Vergilius, Aenias VI 193; Ovidius, Metamorphoses XIV 597 f; Plutarchos, De Iside et Osiride 71.

أبراج الحمام الكثيرة العدد وهناك العديد من المناظر التي تصور البيئة والطبيعة تصور هذا الحمام(١). وقد كانت تربية الحمام من الهوايات التي تستهوي عدد كبير من سكان مصر لدرجة أن عدد الحمام المنزلي في مصر في العصر الروماني كان يفوق مرات عديدة عدد السكان(٢).

وقد كان الحمام من الطيور التي غالباً ما تظهر مع الأطفال حيث يقومون بمداعبة هذا الحمام(٣) وأحاطته برعايتهم(٤) والحفاظ عليه وإبعاده عن أي خطر(٥) ولم يكن الحمام من الطيور المفضلة للأطفال في حياتهم فقط بل أيضا كانوا يصورون مع هذا الحمام علي شواهد القبور(٦).

ومن خلال ما تقدم نجد أن لعب الأطفال إنما ساهمت مساهمة قوية في تشكيل وجدان الأطفال ورفع مستواهم الفكري والثقافي لما تقدمه لهم من أفكار وإرشادات للمعاني الجميلة في الحياة هذا فضلاً عن إثرائها لفكرهم الديني من خلال ارتباط الحيوانات والطيور التي شكلت علي هيئة لعب الأطفال – بآلهة ومعبودات كانت تسيطر علي الحياة الدينية ليس في مصر

---

(١) Lindsay, *op.cit.*, p. 231 f.

(٢) Ibid., p. 234.

(٣) Rühfel, *op.cit.*, pp. 230 f., figs, 96 – 97.

(٤) Ibid., p. 218, 222, 225 Pl. 92 a – b; p. 225, fig. 94.
94.

(٥) M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic age 1961, p. 137, fig. 541; E. Künzl, Frühellenistische Gruppen 1968, pp. 106 f., 134, 136 f.; P. Zanker, Klassizistische statuen1974, p.73.

(٦) E. Rohde, Griechische und römische Kunst in den staatlichen Museen zu Berlin (1968), p. 150; Fuchs, *op.cit.*, pp. 484 f. fig. 568; R. Tölle– Kastenbein, Fühklassische Peplosfiguren 1980, pp.89 f.

البطلمية والرومانية فحسب بل وفي العالم القديم الذي شمل حوض البحر المتوسط بأسره مما نتج عنه تفاعلاً حضارياً واضحاً وملموساً بين شعوب هذا البحر - موطن الحضارات القديمة.

ر بينما كف يديها تستند على ردفها. أما ذراعها الأيمن فهو مرفوع على صدرها وممسوك بواسطة ثنايا الهيماتيون وقد طليت الثياب باللون الأبيض وله حافة مطلية باللون الأزرق ويلاحظ أن الملابس من قماش رقيق جداً يكاد يكون شفافاً.

٧- مثال آخر لسيدة واقفة، ترتدى الخيتون وهيماتيون مشدود حتى يغطى رأسها وهي تمسك بيدها اليسرى طرفي العباءة المغلقة فوق صدرها.

الفوانيس الرومانية

يحتفظ المتحف اليوناني الروماني الإسكندرية بمجموعة نادرة من الفوانيس الفخارية التي تعد من الوسائل التي تتصل بعملية الإضاءة بمصر إبان العصر الروماني.

وتأتى أهمية هذه المجموعة من الفوانيس من أنهـا تضـم ثـلاث وثلاثين قطعة كلها من التراكوتا التي صممت على أشكال مختلفة تعبر في مجموعها عن بعض مظاهر من الحياة الدينية في مصـر فـي العصـر الروماني إلى جانب ما تضمه تلك المجموعة من عناصر فنية نفذت وفـق أساليب زخرفية غاية في الدقة.

ومن الجدير الذكر أن مجموعة الفوانيس الفخارية المحفوظة فـي المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية لم يسبق دراستها أو نشرها من قبل اللهم إلا إشارة نوه إليها الباحث دوناند Dunand[1] عندما تعـرض فـي مقالته عن فوانيس مجموعة فوكية Fouquet لذكر بعـض القطـع مـن مجموعة الإسكندرية على سبيل المقارنة فقط عنـد دراسـته لمجموعـة الفوانيس الفخارية المحفوظة بمتحف اللوفر بباريس، مما شحذ في نفسـي الرغبة لدراسة هذه المجموعة دراسة علمية فنية وإلقاء الضوء على أهميتها

(١) F. Dunand, "Lanternes Graeco - Romaines d'Egypte," dialogues d'Histoire ancienne 2, Paris, 1965, pp.71-95.

الأثرية والفنية. وقد ساعدني كثيرا بقاء معظم قطع هذه المجموعة من الفوانيس بحالة جيدة مما قد يسهل وضع تصنيف فني جديد لها(١).

وقبل أن نشرع في دراسة هذه المجموعة من الناحية الفنية يجدر بنا أن نلقى الضوء على أهم الآراء التي تداولها الباحثون حول ماهية تلك الفوانيس. ومن أهم هذه الآراء ما يلي:

يرى بردريزيه(٢) Perdrizet وكذلك برشيا Bréccia(٣) أن هذه الفوانيس كانت تستخدم في عملية الإضاءة حيث يحملها العبيد أمام أسيادهم (شكل هـ، و)، ونفس هذا الرأي قد قال به دوناند Dunand(٤) الذي استدل على ذلك باقتصار جسم الفانوس على فتحة واحدة. وعلى الرغم من أن هذا الرأي هو الشائع لدى معظم الباحثين إلا أنني أجد أن هذا الرأي لا يمكن الأخذ به إلا بعد أن نضع إجابات شافية لتساؤلات ما تفرضها طبيعة

---

(٢)هذا الجزء مقال للمؤلف منشور في مجلة العصور، المجلد الثامن، الجزء الأول، يناير ١٩٩٣، ص ص ٣٧-٧٢.

(١) P. Perdrizet, Les Terres Cuites Greques d'Egypte de la collection Fouquet (Paris: Berger-Levrault, 1921), p.19,PI.LXXX,47.

(٢) E. Breccia, Monuments de l'Egypte Greco-romaine II 2; Teracotte figurate greche e greco-egizie del Museo di alessandria (Bergamo: Officine Dell' Italiano D'artigrafiche, 1943), p. 47 PI. LXXIV, 378.

في هذه الصورة نجد أحد العبيد يسير حاملاً أحد الفوانيس لإضاءة الطريق أمام سيدة في حين نجد بعض الصور التي تصور أحد العبيد الذي .ظظ يجلس منتظراً عودة سيدة واضعاً الفانوس إلى جواره:

Breccia, Monuments 112, p. 47 PI. LXXIV, 379.

(٣) Dunand, Lanternes, p. 79.

البحث والتي لمستها من واقع فحصي الدقيق لتلك المجموعة من أهم تلك التساؤلات:

أولاً: فيما يتناول الكيفية التي كانت تتم بها إضاءة تلك الفوانيس: هل كانت طريقة إضاءة تلك الفوانيس تتم عن طريق وضع خزانات صغيرة للزيت صممت في قاعدة الفانوس تملأ عند الحاجة؟ أم كانت توضع داخل تجاويف تلك الفوانيس مسارج معدنية أو فخارية صغيرة تملأ هي الأخرى بالزيت عند الحاجة؟

ثانياً: إذا فترضنا مسبقا صحة أحد هذين الاستفسارين فسيبرز عندنا استفسار ثالث يتمثل في عدم وجود أي دلائل مادية تنبئ عن وجود احتراق داخلي في تلك الفوانيس، هذا إلى جانب أن حجم فتحات الفوانيس الصغيرة لا تسمح في كثير من الأحيان بدخول إحدى المسارج المتعارف عليها، علما بأن قواعد الفوانيس الداخلية كافة لا تحتوى على تجاويف تسمح بارتكاز أحجام المسارج جميعها.

تلك هي مجموعة الاستفسارات التي تجاوزها دوناند Dunand وغيره ولم يحاول أحد من الباحثين أن يناقش هذه التساؤلات، اللهم إلا فيبر Weber[1] الذي يعتبر أول من نوه إلى الإيحاء الإلهي الذي تعطيه هذه الفوانيس في وجود أشكال المعابد اليونانية والمصرية، وهذا الرأي قد لمس من بعيد فكرة الرمزية في هذه الفوانيس وفي الفكرة التي أجدها أقرب إلى الصواب نظراً لأن كافة نماذج أشكال الفوانيس قد ارتبطت كل ارتباط بمجموعة الصور التي نفذت عليها، أي أنها كانت تشكل فقط ناحية فنية

(١) W. Weber, Die Ägyptisch - Griechische Terra - Kotten (Berlin: Verlag von Kart Curtius, 1914), pp. 249f: pp. 109f.

وليست وظيفية مما يجعلني أرجح اعتبارها نماذج للتعبير عن فكرة الرمزية إلا أن هناك بعض اعتبارات منها:

أولاً: صعوبة إيجاد إجابات قاطعة على الاستفسارات التي نوهت من قبل والخاصة بعملية الإضاءة.

ثانياً: تدل الناحية الفنية التي شكلت بها معظم قطع الفوانيس على أنها كانت هي الجزء الأهم الذي اهتم به الفنان، أي أن الفنان قد اهتم بالشكل الفني للفانوس أكثر من اهتمامه بالدور الوظيفي له، وهذا ما نستخلصه من الفوانيس.

ونخلص من ذلك بأن مجموعة الفوانيس الفخارية المحفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية وغيرها من المجموعات الأخرى سيتطلب القطع بوظيفتها إجراء اختبارات معملية تخضع للتكنولوجيا الحديثة في عالم الآثار للتعرف على ما إذا كانت هناك آثار لعمليات حرق قد تمت بداخلها أم لا حيث أنه يستحيل على العين المجردة رؤية ذلك.

وفيما يخص الجانب الفني الذي سوف يشكل محور هذه الدراسة فقد قمت بتقسيم مجموعة تلك الفوانيس إلى أربع مجموعات وفقاً لأشكالها. وسوف أقوم فيما يلي بعمل دراسة وصفية وتحليلية لفوانيس كل مجموعة على حدة موضحاً من خلالها أهم اللمسات الفنية التي تميز كل مجموعة مع ذكر أساليب صناعتها:

المجموعة الأولى

يبلغ عدد فوانيس هذه المجموعة ثمانية عشر فانوساً، وقد شكلت هيئة كل من هذه الفوانيس على شكل اسطواني مسلوب إلى أسفل يرتكز على قاعدة مصمتة تعلوه حافة أو إزار بارز يكتنفه من الجانبين روز على هيئة شعلة. أما من أعلى فقد غطيت بتغطيات مسنمة بأعلاها فتحة تستخدم

في ربط أو تعليق الفانوس. تحتوى تلك النماذج على فتحات خلفية مستطيلة الشكل توجت بعضها بعقود من أعلى. أما واجهة الفانوس فقد شغلها الفنان بكافة العناصر الفنية من رسوم آدمية بعضها في أشكال متكاملة والبعض الآخر يقتصر على رؤوس آدمية فقط نفذت بشكل بارز داخل إطارات متعددة، وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة بطريقة القالب(١).

وتمثل الفوانيس الثمانية عشر في هذا القسم حوالي ٥٥% من المجموع الكلى لمجموعة الإسكندرية، ويمكننا تقسيم هذه الفوانيس إلى أربع مجموعات فرعية وفقاً للأساليب الفنية التي ارتبطت بتشكيل المناظر المصورة عليها:

١ – فوانيس تحمل منظراً متكاملاً على الواجهة

ويمثل هذه المجموعة سبعة فوانيس متنوعة الموضوعات حيث نجد تصوير الإلهة مينرفا والإلهة فينوس والإله كيوبيد، وسيدة تعزف على آلة موسيقية.

الفانوس الأول(٢)

---

(١) تعتمد هذه الطريقة على تشكيل الفانوس من جزئين بشكل كل نصف (الأمامي والخلفي) داخل قالب سلبي negative ثم تترك لتجف قليلاً وبعد ذلك يتم لصق الجزئين بالطين، ويبدو ذلك واضحاً على جوانب كل فانوس ثم تتم أخيراً عملية الحرق. أنظر: R.A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum, London: The Trustees of the British Museum, 1969, pp. 3-7.

(٢) هدية من مجموعة Osborne للمتحف عام ١٩٣٤م.

رقم التسجيل : ٢٣٩٦٩

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١)

هذا الفانوس من نوعية جيدة من التراكوتا الحمراء اللامعة ذات حبيبات دقيقة. في داخل الواجهة وضع الفنان صورة الإلهة مينرفا داخل تكوين معماري عبارة عن عقد مقوس محمول على عمودين مربعين بها زخرفة دوائر بارزة من أعلى عند الزاوية.

تقف الإلهة مينرفا في وضع أمامي مستندة على الساق اليسرى في حين تظهر الساق اليمنى شبه عارية من تحت الثياب وتزج بها قليلاً إلى الخلف. ترتدي الإلهة الملابس الحربية الكاملة حيث الرداء الطويل الخيتون وفوقه عباءة قصيرة تصل إلى أعلى الفخذين مربوطة أسفل الصدر. على الرأس ترتدي الإلهة مينرفا الخوذة الحربية وتمسك في يدها اليسرى بالدرع الذي يظهر بشكل جانبي وتحتل صورة الميدوزا معظم مساحة الدرع في حين تضع الإلهة يدها اليمنى على مذبح صغير إلى جوارها. تحتوى الواجهة الخلفية لهذا الفانوس على فتحة مستطيلة بنفس حجم الصورة الأمامية محددة بعمودين مربعين يعلوهما عقد مقوس. في هذا المنظر نجد أن الإلهة مينرفا[١] قد صورت على الهيئة اليونانية ولكن بطراز روماني

(١) H. Cassimatis, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)II (München: Artemis Verlage, 1984), pp. 1044f Pls. 765f.

حيث إن ملامح الوجه ووجود حدقة العين ممثلة بثقب غائر يشـــير إلـــى طراز النحت في النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي[١].

(٢) C. Bossert - Radtke, Gesichter. Griechische ünd Romische Blidnisse aus Schweizer Besitz. Editors: Hans Jucker Dietrich Willers (Bern: Ausstellung in Bernischen Historischen Museum vom 6. November 1982 bis 6. Februar 1983). pp. 154f.

الفانوس الثاني[١]

رقم التسجيل: ٢١٤٥٦

الارتفاع : ١٨سم

المادة: تراكوتا

(شكل ب)

تراكوتا ذات لون بني فاتح غطيت بطبقة حمراء داكنة اللون لامعة. شكل الفنان تمثال الإلهة فينوس داخل تشكيل معماري مكون من إطارين، ميز الفنان الإطار السفلى بتتويجه من أعلى بعقد مدبب حيث يبدو وكأنه واجهة معبد تجلس الإلهة بداخله. هذا الفانوس[٢] يصور على واجهته الأمامية الإلهة فينوس وهى جالسة القرفصاء بعد خروجها من الحمام وتنشر شعرها بكلتا يديها وأمامها إلى اليسار توجد آنية وضعت ملابسها عليها. وفي حين صور الفنان الجزء السفلى من الجسم بطريقة جانبية نجده قد صور الجزء العلوي والرأس بطريقة أمامية. تنظر الإلهة ناحية اليمين موجهة عينيها إلى أسفل دليلاً على الحياء المصاحب لهذه الإلهة في كل مناظرها التي تصورها خارجة من الحمام. هذا المنظر كان من المناظر المألوفة للغاية في تصوير الإلهة طوال العصرين اليوناني والروماني[٣].

(١) اكتشف في مقابر الأنفوشى عام ١٩٢٠.

(٢) E. Breccia, Rapport sur lá marche du service du Musée 1919-1920 (Alexandria: Societe de Publications Egyptiennes, 1921), p.65;A Adriani, Annuaire du Musée-Romain III, 1940-1950 (Alexandrie: Imprimerie de la Societe de Publications Egyptiennes, 1952), p. 150 PI.C. 62.

(٣) =M.O. Jentel, LIMC II (1984), p. 163PI. 166 Nr. 192.

وقد برع الفنان من الناحية الفنية في أن يظهر التفاته الإلهة إلى اليمين بجسمها العلوي في حين جعل ثقل الجسم كله محمولاً على الساق اليمنى التي تثنيها الإلهة تحتها. أما الشعر فتمسك به الإلهة بطريقة طبيعية للغاية. هذا إلى جانب إظهار النعومة والرقة في تصوير جسم الإلهة. ونستطيع تأريخ هذا التمثال عن طريق الطراز الفني في شكل الشعر والعينين في القرن الثاني الميلادي خاصة في الربع الثاني[١] منه.

الفانوس الثالث[٢]

رقم التسجيل : ٩٤١٩

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ب)

تراكوتا ذات لون بني فاتح ذات لون بني فاتح وذات نوعية جيدة خاصة من ناحية الحرق وقد غطيت بطبقة تميل إلى اللون البرتقالي.

يحتل الإطار الذي يزخرف واجهة الفانوس منظراً آخر من المناظر المحببة في التصوير وهو منظر تجفيف الإلهة فينوس لشعرها بعد خروجها من الحمام،[٣] حيث صورت وهى تجلس القرفصاء مستندة بثقل الجسم كله على الساق اليمنى في حين ترفع الساق اليسرى إلى أعلى قليلاً لتعطى انطباعاً بعمق المنظر. الجزء السفلى من الجسم صور بطريقة جانبية لكى

= اكتشفت هذه القطعة في المقبرة رقم ٥ حجرة ٤ في جبانة الأنفوشى التي ترجع إلى العصر الروماني.

(١) D. Willers, Gresichter, pp. 136f.

(٢) غير معلوم المصدر.

(٣) M. O. Jentel. LIMC II (1984). P. 163 PI. 167 Nr. 193.

تضم الإلهة ردفيها دليلاً على الحياء في حين صور الفنان الجزء العلوى من الجسم بطريقة أمامية لكي يستطيع التركيز على إبراز مفاتن جسم الإلهة التي كانت رمزاً للحب والجمال ويميل الجزء العلوي من الجسم إلى اليسار قليلاً في اتجاه الرأس. وقد واءم الفنان بين الإطار الداخلي للفانوس ووضع التمثال حيث جعل الرأس في زاوية الإطار الداخلي للاستفادة من أكبر مساحة ممكنة، ونتج عن ذلك ظهور الجسم بشكل إنسيابى يتسم بالرشاقة والحيوية في هذه المساحة التي لا تتعدى ٧ سم. وفي حين استطاع الفنان شغل الزاوية العليا اليسرى بتسريحة الشعر التي تتدرج إلى أعلى، نجح أيضاً في شغل الزاوية العليا اليمنى بالذراع الأيمن الذي يرتفع ليشغل هذه الزاوية بل ويخرج الذراع اليمنى عن إطار الفانوس حيث يبدو الجسم وكأنه يخرج عن الإطار بالكامل ونفس الشيء استطاع الفنان إظهاره في الذراع الأيسر الذي ينخفض إلى أسفل نتيجة ميل الرأس ناحية اليسار، وتمسك الإلهة بأطراف الشعر في كلتا اليدين. ويُظهر طراز هذه الصورة مقدرة الفنان في التركيز على النعومة والليونة في جسم الإلهة فينوس والحركة الطبيعية التي تغطى الصورة، أما طراز تسريحة الشعر التي تتدرج إلى أعلى فيمكن مقارنته بنفس التسريحات التي ظهرت عند السيدات في عصر هادريان وتعتبر سمة مميزة لهذا العصر في النصف الأول من القرن الثاني الميلادي.[١]

(١) H. Jucker. Gesichter, pp. 130 f.

الفانوس الرابع[١]

رقم التسجيل: ٢٣٩٦٨

الارتفاع: ١٢ سم

المادة: تراكوتا

تراكوتا من نوعية جيدة للغاية يميل لون الطين إلى اللون البرتقالي والصقل جيد للغاية.

يتميز هذا الفانوس[٢] بطراز فريد في زخرفته المعمارية وقد ظهر هذا الطراز في مجموعة الإسكندرية، وهو عبارة عن مجموعة إطارات تأخذ في الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل من أعلى المنظر وهذا يعطى عمقاً أكبر للمنظر المصور. وفي داخل الإطار الأمامي في الواجهة صور الفنان الإله كيوبيد إله الحب والعشاق جالسا على ركبتيه اللتين تخرجان من أسفل خارج حيز الإطار وتبدو كأنها منفصلة تماماً عن خلفية المنظر. وقد ركز الفنان على التناسق في شغل مساحة الإطار حيث تتجه الركبتين لتشغل الزاوية اليمنى من أسفل في حين تشغل رأس كيوبيد الزاوية اليسرى من أعلى.

ويظهر الإله كيوبيد ممسكا بيده اليسرى بأوزة من رقبتها ويضعها فوق ردفية، خلف الكتف الأيسر يظهر القوس الذى يوجه به الإله السهام إلى قلوب العاشقين وأمامه على الجانب الأيمن تظهر شعلة ينظر إليها بكل شغف. وتظهر براعة الفنان في تصوير الإله كيوبيد في هذا الوضع

---

(١) هدية للمتحف من مجموعة Osborne عام ١٩٣٤م.

(٢) A. Adriani, A nnuaire du Musee Greco. Greco-Romian II, 1935-1939, p. 167Pl. LXVIII,2. (Alexandrie: la Societe de Rublication Egyptienne, 1940).

الجالس في مساحة لا تزيد على ٥سم في الطول و ٢.٥ سم في العـرض، كذلك برع الفنان في إظهار تسريحة الشعر بكل تفاصيلها حيث الشعر مصفف على هيئة كتلة مستديرة تشبه التاج مربوطا من الأمام في وسط الجبهة بشكل رائع، وقد ظهر هذا الطراز في تسريحات الشعر في نهاية القرن الأول الميلادي(١).

الفانوس الخامس(٢)

رقم التسجيل : ٣٩٦٧

الارتفـاع: ١١سم

المـادة: تراكوتا

(شكل ٢)

تراكوتا ذات لون أحمر متوسط ومن نوعية جيدة للغاية.

يتفق هذا الفانوس في طرازه المعماري والفانوس السـابق الـذكر حيث إن المنظر هنا أيضاً قد صور داخل مجموعة إطـارات تأخـذ فـي الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل. ويحتوى هذا الفانوس على قاعدة مرتفعـة يعلوها أيضاً عدد من الإطارات. داخل الإطار الأوسط على واجهة الفانوس الأمامية صور الإله كيوبيد في وضع مماثل للقطعة السابقة من حيث الشكل

(١) Ev. Breccia, Alexandrea ad Aegyptum (Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1922), pp. 191f. Nr3. fig. 99;p.Graindor, Bustes et statues Greco-Romain d'Egypte, (Le Caire: p. Barbey.nd.). pp. 108f Nr. 52 pl 44: U. Hausmann, Die Flavier (Das römische Herrscherbild II 1. (Berlin: n.p., 1966), p. 122; U. Hausmann, in: Römische Mitteiluing 82, 1975, (Rom: Deutsches Archaologisches Institut), pp. 349f. pl. 106; 107,2; 108,2.

(٢) غير معلوم المصدر.

والموضوع، ومن المؤكد أن هاتين القطعتين قد صنعتا على يد نفس الفنان ولكن ليس من نفس القالب حيث يختلف المنظر هنا في هذه القطعة أن رأس أوزة أخرى تظهر إلى اليمين من الإله كيوبيد، وكذلك يظهر جناح كيوبيد خلف كتفه الأيسر.

أما من الناحية التكنيكية فقد برع الفنان هنا أيضاً في إظهار كيوبيد وهو يخرج بركبتيه خارج حدود الإطار السفلى للمنظر. ويصور المنظر أحد الأوضاع المألوفة في تصوير الإله كيوبيد حيث يجلس مداعباً الأوز. وقد صور الفنان كيوبيد في صورة طفل عاري تظهر الأجنحة خلف ظهره وكذلك القوس الذي يرمى به السهام في قلوب العاشقين ويضع إحدى الأوزات على ردفية ممسكا بها باليد اليسرى في حين يضع على جانبه الأيمن شعلة تظهر أمامها رأس أوزة صغيرة أخرى يتجه نظره إليها.[1] أما تسريحة الشعر فتتكون من تاج يحتل مساحة الرأس كلها ملفوفاً حول الرأس، وهذا النوع من التسريحات كان من السمات المميزة في نهاية القرن الأول الميلادي كما سبق الإشارة.

الفانوس السادس[2]

رقم التسجيل: ٨٤٢٧

الارتفاع: ١٤.٥ سم

المادة: تراكوتا

(١) عن جميع الأوضاع الذى اتخذها كيوبيد في الفن، أنظر:
A. Hermary, LIMC III (1986). Pp. 857 – 885; PLs. 612-630.

(٢) اكتشف في الفيوم.

تراكوتا من الطين الأحمر الداكن ذات نوعية متوسطة الجودة، والحرق جيد للغاية ويميل لونه إلى لون التراسيجلاتا الشرقية، عليها آثار لون أسود.

وهو فانوس بسيط التكوين من الناحية المعمارية حيث يظهر على واجهته الأمامية منظر للإله كيوبيد(١) في وضع راقص داخل إطار بسيط يحتل معظم مساحة الواجهة. يقف الإله كيوبيد متجها ناحية اليسار حيث ينظر برأسه ناحية اليسار ويضع يده اليمنى على خصره الأيمن ويرفع يده اليسرى إلى أعلى بمحاذاة الرأس. وقد برع الفنان في إظهار الوضع الراقص للإله كيوبيد حيث جعله يثني الركبتين في اتجاه اليسار أيضاً. ملامح الوجه غير واضحة ولكن يبدو أن الأنف كان أفطس والعينين ملساوان، ونظرا لما تتميز به صورة كيوبيد من واقعية ملموسة فإننا نرجح تأريخ هذه القطعة في نهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي(٢). أما براعة الفنان الحقيقية فتكمن في تصوير الرأس خارج الإطار العلوي للفانوس.

الفانوس السابع(٣)

رقم التسجيل: ٩٤٢٠

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٣)

---

(١) ermary, Loc. cit.

(٢) E. Strong, Roman Sculpture from Augustus to Constantine, (London: Duckworth Co., 1907), pp. 150-165; Pl XLVII.

(٣) مشترى من مصدر غير معلوم.

تراكوتا ذات لون أحمر داكن من نوعية جيدة الغطاء الخارجي يميل إلى اللون البرتقالي.

وهو فانوس فريد النوع في واجهته الأمامية حيث نجد حزين في أعلى المساحة المخصصة للتصوير ويمثل المنظر المصور كل المساحة الأمامية للفانوس عدا قاعدته. وتمثل الصورة الأمامية سيدة شابة ترتدي ملابسها الكاملة وتضع أمامها آلة موسيقية كبيرة الحجم تصل إلى ما فوق رأسها.

وقد برع الفنان في تصوير السيدة في وضع جانبي Profile في كل الجسم وجعلها بذلك تحتضن الآلة الموسيقية بين يديها لتعزف عليها بكلتا اليدين في حين أنه جعل الرأس تنظر إلى الأمام وجعلها تميل ناحية اليمين قليلاً في اتجاه هذه الآلة. الملابس غير واضحة الملامح وبسيطة في تكوينها وتأخذ شكل ثنيات طويلة من وسط الجسم إلى أسفل ناحية القدم اليسرى، الشعر مصفف عن طريق كتلة من البوكلات الصغيرة ،تشبه التاج فوق الرأس هذه التسريحة المعروفة كانت منتشرة في أواخر القرن الأول الميلادي خاصة في تماثيل السيدات من الأسرة الحاكمة.

٢- فوانيس تحمل صوراً نصفية على الواجهة

يضم هذا القسم خمسة فوانيس وتعتبر هذه المجموعة من المجموعات التي أبرز الفنان فيها مقدرة فنية عالية حيث تصور جميعها نفس الموضوع على الواجهة الأمامية وهو صورة نصفية للإلهة مينرفا بالملابس الحربية عدا صورة واحدة تمثل الإلهة إيزيس – ديمتر.

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٢٣٩٧٠

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل أ- شكل ٤)

تراكوتا ذات لون بني فاتح من نوعية جيدة للغاية.

يعتبر هذا الفانوس من أروع الأمثلة في هذه المجموعة على الإطلاق حيث صور الفنان صورة نصفية للإلهة مينرفا(٢) في داخل مجموعة إطارات تأخذ في الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل. وقد ترك الفنان مساحة كبيرة في الجزء السفلى للفانوس لكي تكون القاعدة داخل الإطار الذى يشغل واجهة الفانوس صورت الإلهة مينرفا بالملابس الحربية حيث ترتدى رداء بدون أكمام مربوطا فوق الكتفين الخوذة الحربية المدببة من الأمام، وخلف الكتف الأيسر يظهر جزء من الدرع، وتظهر الإلهة وكأنها تتقدم من الخلف إلى الأمام لتخرج خارج حيز الإطار. وقد استطاع الفنان إثبات مقدرة فنية عالية المستوى حين صور صدر الإله وهو يخرج تماماً من خارج إطار المنظر بل وأن الثدي الأيمن يكاد يكون خارج مساحة الواجهة بالكامل حيث نجد أن كل التركيز كان على الناحية اليمنى حيث تنظر الإلهة أيضاً جهة اليمين مستغرقة في التفكير الذي هو أحد سمات الشخصية العسكرية. وبرع الفنان أيضاً في انسياب الثياب من فوق الأكتاف إلى الصدر مظهرا الثنيات التي تكونت نتيجة لربط الثوب فوق

(١) هدية للمتحف من مجموعة Osborne عام ١٩٣٤م.

(٢) Dunand, Lanternes, p. 73 Pl. VL,2.

الكتفين. الشعر مصور في جدائل طويلة ملفوفة فوق الجبهة أسفل الخوذة الحربية وتنزل فوق الأكتاف في انسياب تام، ورغم أن الفنان يصور شخصية حربية هنا إلا أنه ركز على النواحي الجمالية في تصوير النعومة في جسم الإلهة وهدوء قسمات الوجه. أما تسريحة الشعر وطراز تصوير العينين فيرجعان إلى مطلع القرن الثاني الميلادي(١).

الفانوس الثاني(٢)

رقم التسجيل: ٩٧٨٠

الارتفاع: ١٠.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٥)

الفانوس مصنوع من تراكوتا ذات لون أحمر فاتح من نوعية جيدة.

يعتبر هذا الفانوس من النماذج الرائعة للغاية في مجموعة الإسكندرية حيث يمثل نفس الطراز المعماري للفانوس الأول من هذه المجموعة (شكل أ) حيث صمم المنظر داخل إطارات تأخذ في الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل، ويصور هذا الفانوس نفس المنظر للإلهة مينرفا(٣)، ونستطيع القول أن هذا الفانوس قد صنع على يد نفس الفنان ولكن ليس من نفس القالب الخاص برقم ٢٣٩٧٠. تظهر هنا الإلهة مينرفا في وضع شبه أمامي في صورة نصفية وهى ترتدي الملابس الحربية المكونة من الرداء المربوط فوق الكتفين والخوذة الحربية والدرع الذي يظهر جزء منها خلف

---

(١) Strong, Roman Sculpture,.pp. 150-165.

(٢) اكتشف في منطقة الحضرة بالإسكندرية.

(٣) Breccia, Monuments II,2, p.31No. 141 Pl.48,234.

الكتف الأيسر للإلهة[١]. وتنظر الإلهة هنا قليلاً ناحية اليمين في الأفق البعيد مستغرقة في التفكير. وقد ركز الفنان على تصوير الثنيات التي تغطى الصدر حيث تعطى عمقاً للصورة وتبدو الإلهة وكأنها تتقدم من الداخل إلى الخارج، وقد جعل الفنان الإلهة مينرفا تخرج بكامل جسمها تقريبا عن خلفية الإطار وتميل بجسمها إلى الأمام مما ينم عن مقدرة فنية عالية المستوى. ويدل تصوير الشعر وطريقة صياغة العينين على الطراز السائد في بداية القرن الثاني الميلادي[٢].

الفانوس الثالث[٣]

رقم التسجيل: ٨٤٢٥

الارتفاع: ١٣.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٦)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر الداكن للغاية ويعطى ظلاً رمادي اللون. رغم أن هذا الفانوس ليس جيد الصناعة مثل المثالين السابقين ولكن يندرج تحت أكثر الفوانيس إتقانا من الناحية الفنية، حيث نجد أن الفنان قد صور الإلهة مينرفا بكامل ملابسها الحربية داخل الإطار المستطيل في الواجهة ولكنه خرج بالرأس والخوذة الحربية عن مستوى الخلفية حيث تبرز الرأس أمام الإطارات العلوية لهذا المنظر،

(١) H. Cassimatis, LIMC II (1984). P. 1046, Pl. 768 (44).

(٢) H. Jucker, Gesichter, pp.126-131;J. Frel, Le monde des Césars, Portaits Romains (Geneve; Exposition orgonisée au Musée d'art et d'histore de Geneve, Hellas et Roma, 1982), p. 259 Pl, 59.

(٣) اكتشف في الفيوم.

وكذلك الحال في بروز الصدر. تظهر الإلهة مينرفا في تصوير أمامي بحت في صورة نصفية تصل إلى أسفل الصدر، وقد غطى الصدر بكامله بالرداء الحربي الذي يحمى الجسم من السهام ويسمى aegis، وفي وسطه أسفل الثديين تظهر صورة الميدوزا التي تبث الرعب في قلوب الأعداء، وقد استعاض الفنان عن الدرع الحربي للإله بتصوير الرداء الحربي سالف الذكر(١).

ونلاحظ هنا أن الوجه يظهر هنا بشكل يختلف تماماً عن المثالين السابقين حيث ملامحه قبيحة والفم مرتفع قليلاً والشفاة مكتنزة. أما الأهداب فبارزة قليلاً، وإنسان العين محفور، وقد برع الفنان في تصوير الشعر وهو يلتف في خصلتين فوق الجبهة، كل خصلة تأخذ اتجاهاً حول الرأس لتسقط خلف الأكتاف، وكذلك تظهر براعة الفنان في إظهار كتلة الشعر من أسفل الخوذة الحربية.

أما من ناحية الطراز فنجد أن طريقة حفر العينين والحفر الغائر في الرداء الحربي على الصدر(٢) يدل مباشرة على طراز العصر الأنطونيني وخاصة في منتصف القرن الثاني الميلادي(٣).

---

(١) Dunand, Lanternes, p. 73, Pl. VII2.

(٢) هناك العديد من أمثلة النحت التي تصور الإلهة مينرفا بهذا النوع من الرداء الحربي ونفس الطراز الفني في طريقة الحفر.

راجع: H. Cassimatis, LIMC II (1984), p. 1046, Pl 767Nr.32,33.

(٣) H. Heinrich, Gesichter. Pp. 1521.

الفانوس الرابع[1]

رقم التسجيل: ٩٤٢١

الارتفاع: ١٠.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٧)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر الفاتح ومن نوعية متوسطة الجودة.

هذا الفانوس يصور الإلهة مينرفا على الواجهة الأمامية داخل إطار مربع الشكل، وهو إطار بسيط الشكل يحتل كل المساحة الأمامية من الواجهة تاركاً فقط مساحة قاعدة الفانوس-خالية ونلاحظ أن طريقة نحت صورة الإلهة النصفية مسطحة إذا ما قورنت بالأمثلة السابقة، أما الخوذة الحربية فتخرج قليلاً خارج حدود الخلفية. حول الرأس يوجد ثقبان في خلفية المنظر، هذان الثقبان كانا يعطيان إيحاء بالتهوية في هذا الفانوس وهى خاصية نجدها في بعض هذه الفوانيس.

صورت الإلهة مينرفا بكامل ملابسها الحربية حيث ترتدي رداءاً خفيفاً Tunica وفوقه رداء صغير معلق على الأكتاف ومربوط من أسفل الرقبة Plaudamentum وقد صورت الإلهة بطريقة أمامية ولكن يميل الجسم قليلاً إلى اتجاه اليمين حيث تنظر الإلهة أيضاً برأسها ناحية اليمين في الأفق البعيد، وتبدو وكأنها مستغرقة التفكير، وقد برع الفنان في صياغة الشعر ذات الخصلات الرفيعة وإظهاره من أسفل الخوذة الحربية المدببة من الأمام، ملامح الوجه متضخمة قليلاً والعينان ملساوان، ويدل طراز

(١) غير معلوم المصدر.

العينين وطريقة معالجة الشعر على الطراز الفني الذي ساد في بداية القرن الثاني الميلادي(١).

الفانوس الخامس(٢)

رقم التسجيل: ١٩٤٦٨

الارتفاع: ١٤سم

المادة: التراكوتا

(شكل ٨)

صنع الفانوس من تراكوتا ذات لون بني فاتح من نوعية جيدة وصقل متقن.

داخل إطارات متعددة تأخذ في الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل، صورت إحدى الإلهات بصورة أمامية تحتل المساحة الكلية لكل الإطار وفوق الرأس نجد ثقبين للتهوية. هذا الفانوس مهشم ويتكون من العديد من القطع حيث ينقش الوجه بالكامل والرقبة والكتف الأيسر لذلك نجد أنه من الصعوبة تحديد ماهية هذه الشخصية النسائية.

وترتدي السيدة عصبة تلتف حول الرأس مما يجعلها تتدرج ضمن الإلهات أو الكاهنات، وترتدي ثوبا يكشف عن كل الكتف الأيمن وجزء من الصدر ناحية اليمين ونجد أن الفنان قد أظهر مهارة فنية فائقة في تصوير الثوب وهو ينحسر عن الكتف الأيمن.

(١) C. Bossert - Radtke, Gesichter, pp. 128 f.

(٢) اكتشف في الحضرة بالإسكندرية عام ١٩١٢م.

ويرجح أن تكون هذه الصورة للإلهة إيزيس – ديمتر التي اقترنت في العصر الروماني بالإلهة سيزيس الرومانية[١].

٣- فوانيس تحمل صوراً شخصية Portrait على الواجهة

ويضم هذا القسم أربعة فوانيس، هذه المجموعة من الفوانيس تشترك في أن المساحة الأمامية للواجهة مصممة داخل إطارات بداخلها صورة شخصية تصل فقط إلى الرقبة في حين أن جميع الفوانيس من هذه المجموعة ذات قاعدة صغيرة.

الفانوس الأول[٢]

رقم التسجيل: ١٦٥٠٤

الارتفاع: ١٣سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٩)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون أحمر متوسط من نوعية جيدة للغاية وذات صقل متقن.

يمكننا أن نعتبر هذا الفانوس هو أحسن قطعة سواء من الناحية الفنية أو من ناحية الإتقان في الصناعة. فنجد أن هذا الفانوس يحتوى على منظر رائع في واجهته الأمامية وهو رأس للإلهة مينرفا بالخوذة الحربية،[٣] هذا المنظر ممثل داخل إطارات متعددة تأخذ في الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل، وبداخل الإطار الأصغر نجد صورة الإلهة التي تخرج تماما عن

---

(١) Herodotos, Historia II 59. 156; Diodoros, Bibliotheke 1.13.

(٢) اكتشف في الشاطبي عام ١٩٠٨م.

(٣) R. Pagenstecher, Sammlung E. von Sieglin (Leipzig: Giesecke & Devrient, 1913), p. 214 pl.39,4.

أرضية الإطار لكي تعطى إحساساً واضحاً بالعمق في الصورة، وهنا تكمن براعة الفنان. وتغطى رأس الإلهة مساحة الإطار بالكامل، أما الركنان الفراغان حول الخوذة من أعلى فقد استغلهما الفنان في وضع ثقبين لإعطاء إيحاء بالتهوية. صور الفنان رأس الإلهة مينرفا مغطاة بالخوذة الحربية المدببة من الأمام، ويظهر من تحتها الشعر في كتلتين تبدأن من وسط الجبهة وتنزلان خلف الرأس على الأكتاف في تسريحة جميلة تضيف المزيد من الجمال إلى صورة الإلهة. الوجه ممتلئ وجيد في صقل سطحه، الأهداب بارزة وواضحة، الأعين عميقة في حين أن إنسان العين منحوت بوضوح. وتنظر الإلهة بكل تركيز إلى الأفق البعيد مستغرقة في التفكير، وطبقاً لهذا الطراز الفني في تصوير الشعر والعينين نستطيع القول أن هذه القطعة تعود إلى ما بعد منتصف القرن الثاني الميلادي[1].

القانوس الثاني[2]

رقم التسجيل: ٩٤١٨

الارتفاع: ٩سم

الماجة: تراكوتا

(شكل ١٠)

(١) تؤرخ Cassimatis هذه القطعة في القرن الثالث الميلادي. أنظر:
H. Cassimatis, LIMC II (1984).p. 1047 Pl. 768 (55);
ولكنى أرى أن طرازها أقرب إلى النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي نظراً لحفر الشعر بعمق وكذلك حفر إنسان العين، قارن: M.Kraitrova, Gesichter, pp. 162f.

(٢) غير معلوم المصدر.

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر المتوسط من نوعية جيدة. على واجهة الفانوس الأمامية رأس لأحد الزنوج أو العبيد. الواجهة محددة بإطار كبير يتوسطه إطار صغير صمم قريبا من شكل واجهة معبد حيث نجد عمودين يعلوهما ارشيتراف وبينهما صورت رأس الزنجي وبجوار تاج كل من العمودين صمم الفنان ثقبا للتهوية.

يصور المنظر أحد الزنوج أو العبيد في صورة أمامية وتدل الملامح بوضوح أن هذه الشخصية إما زنجي أو أحد العبيد حيث إن تصوير هذه الأجناس كان مرتبطا بحمل الفوانيس، وهى إحدى مهامهم الوظيفية كما سنرى في نهاية هذه الدراسة. وقد ظهر الزنجي بوجه منتفخ وأنف مفلطح وشفاه غليظة وعينين صغيرتين وجبهة مقوسة بارزة، يعلو الرأس إكليل يشبه بعض التسريحات التي ظهرت في نهاية القرن الأول الميلادي(١).

الفانوس الثالث(٢)

رقم التسجيل: ٩٧٥٩

الارتفاع: ٩سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١١)

صنع الفانوس من التراكوتا ذات لون أحمر فاتح من نوعية متوسطة الجودة. هذا الفانوس يصور عدداً من الإطارات المتداخلة في واجهته الأمامية، وفي الإطار الداخلي صور شكل لأحد الساتير وفوق رأسه على الجانبين ثقبان مستديران لإعطاء إيحاء بالتهوية.

(١) Graindor, Busters, p. 108f. Nr. 52 Pl. 44; Hausmann, Die Flavier, p. 122.

(٢) غير معلوم المصدر.

في وسط الإطار الداخلي صور أحد الساتير[1] وهو من أتباع ديونيسوس ولذلك نجد أن هذه الفوانيس كانت مرتبطة أيضاً بالأعياد الديونيسية، وسوف يجيء الحديث عن ذلك في هذه الدراسة. ويظهر الساتير في شكل كاريكاتوري مخيف، حيث الشعر المتطاير والذقن الخشنة، والأنف الأفطس العريض، والخدود المنتفخة والجبهة العريضة الفظة، والحواجب المرتفعة. أما العينان فقد صورت واسعة ولكن برع الفن في إظهار إنسان العين محفوراً بوضوح مما يزيد من الرهبة في الصورة، هذا الطراز يعود إلى نهاية العصر الأنطونيني.[2]

الفانوس الرابع[3]

رقم التسجيل: ٦٥٥٦

الارتفاع: ٨.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٢)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر من نوعية جيدة للغاية داخل إطار بسيط صورت إحدى الرؤوس التي بقى منها خصلة شعر واحدة. هذا المنظر يصور أحد أتباع الإله ديونيسوس من الساتير أو ربما

(١) Dunand, Lanternes, p. 73 Pl. V2.

(٢) K. Viermeisel- P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik in Kaiserlichen Rom (München: Druckerei Grebner, 1979), p. 108.

(٣) غير معلوم المصدر.

كانت تمثل إتباع الإله ديونيسوس نفسه كما يظهر من المقارنات العديدة التي تصور هذا الموضوع[1].

٤- فوانيس تحمل صوراً شبه كاملة على الواجهة الأمامية (فانوسان)

هذان الفانوسان يشتركان في أن قاعدة كل منهما صغيرة وتشتمل واجهتهمَا الأمامية على منظر لشخص يبدو شبه كاملاً حيث يصور أطفالاً تصل صورهم فقط إلى منتصف الفخذين ولا يظهر الجزء السفلى من الجسم على الإطلاق.

الفانوس الأول[2]

رقم التسجيل: ١٦٥٠٥

الارتفاع: ١٠سم

المادة: تراكوتا

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر المتوسط من نوعية جيدة. صمم الفنان هنا الصورة في الحيز الكامل للواجهة الأمامية للفانوس ولكن لم يصور إلا ثلثي الجسم تقريباً فقط داخل إطار بسيط الشكل.

الصورة تمثل الطفل حربوقراط وهو يقف واضعا إصبع يده اليمنى في فمه ورغم أن الفنان صور حربوقراط في وضع مواجهة أمامية إلا أنه جعله يتجه وينظر إلى اليسار قليلاً، حيث يمسك في يده اليسرى قرن الخيرات الدال على الرخاء ويظهر جسم الإله حربوقراط عاريا إلا من رداء صغير فوق الأكتاف. والغريب هنا أن حربوقراط يرتدى تاج

(١) Dunand, Lanternes, p. 73 Pl. IV 1,2.

(٢) اكتشف في الشاطبى عام ١٩٠٨م.

الوجهين القبلي والبحري فوق الرأس وأسفل هذا التاج نجده قد ربط إكليلاً من أوراق العنب حول رأسه، ويبدو أن الفنان قد لجأ إلى هذه الحيلة لكي يربط استخدامات هذه الفوانيس بالإله ديونيسوس وأعياده. أما من الناحية الفنية فقد استطاع الفنان إظهار جسم حربوقراط في شكل طفولي رائع حيث الجسم والوجه المكتنزان.

وتوجد صورة رائعة للمقارنة في مرسيليا(١) بنفس الملامح ولكنه صور في صورة نصفية داخل واجهة أحد الفوانيس، أما تسريحة الشعر فغير واضحة نظراً لأن أوراق العنب تغطى الرأس بالكامل، أما العينان فغير ممثل بهما إنسان العين مما يدعونا إلى القول أنها ترجع إلى بداية القرن الثاني الميلادي.(٢)

الفانوس الثاني(٣)

رقم التسجيل: ٩٤٢٢

الارتفاع: تراكوتا

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات اللون الأحمر المتوسط ومن نوعية متوسطة الجودة. يحتل المنظر في هذا الفانوس جزءاً من مساحة الواجهة الأمامية بحيث صمم في وسط الواجهة ما يشبه العمود بين المربعين بالنحت البارز يعلوهما أرشيتراف وداخل هذا الشكل المعماري يقف الإله كيوبيد.

---

(١) T.T. Tinh, LIMC IV (1988).p. 430 Pl. 251, (204 b).

(٢) Strong, Roman Sculpture, pp. 164f. Pl. XLIX.

(٣) غير معلوم المصدر

وقد صور الإله كيوبيد بثلثي جسم فقط، وبرع الفنان في تصوير هذا الإله بطريقة ٣/٤ لفة حيث يتجه بمعظم جسمه ناحية اليسار، وتظهر المقدرة الفنية للفنان أيضاً في بروز رأس الإله والجزء الأيمن من جسمه خارج إطار الشكل المعماري لكي يعطى بعداً ثالثاً للصورة.

ويظهر الإله كيوبيد(١) في صورة طفل ممتلئ الجسم ذو شعر قصير وتظهر الأجنحة الصغيرة إلى الخلف ويضع كيوبيد رداءً صغيراً حول كتفه الأيسر يلتف حول الجسم من الخلف ليمسكه باليد اليمنى، وينظر كيوبيد إلى أسفل ناحية اليد اليسرى التي يمسك بها شيئاً غير واضحاً.

أما تسريحة الشعر فهي تتطابق مع الطراز الذي ظهر في عصر هادريان وكذلك تمثيل إنسان العين يجعلنا نؤرخ هذا الفانوس في نهاية عصر الإمبراطور هادريان(٢) فيما بين ١٣٠-١٣٨ م.

المجموعة الثانية

تضم هذه المجموعة أربعة فوانيس فقط فانوس نفذ على هيئة أسطوانية الشكل توجت من أعلى ومن أسفل بحافة بارزة وترتكز جميعها على قواعد مسلوبة، أما من أعلى فقد غطيت بأشكال مخروطية الشكل بأعلاها فتحة دائرية تستخدم للتعليق.

أما البدن الاسطواني لتلك الفوانيس فقد شغله الفنان بمجموعات من الفتحات الصغيرة بعضها نفذ في وسط البدن بشكل إزار أفقي والبعض الآخر شكلت فتحاته على هيئة أشكال رأسية ضيقة أو فتحت بأبدانها فتحات متسعة بعضها مستطيل الشكل ذو إطار بارز وبعضها ذو حافة معقودة

---

(١) A. Hermary, LIMC III (1986) pp. 870, 874; PLs. 619. 192; 622, 252b; 625, 308.

(٢) D. Willers, Gesichter, pp. 132f.

بدون إطار. وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة بطريقة التشكيل على العجلة الفخارية عدا قطعة واحدة قد نفذت بطريقة القالب.

الفانوس الأول[1]

رقم التسجيل: ٦٥٥٧

الارتفاع: ٨.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٣)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بني فاتح من نوعية متوسطة يقف هذا الفانوس فوق قاعدة تشبه قواعد الأواني الفخارية إلى حد كبير وهو مصنوع على العجلة الفخارية، وتحمل القاعدة جسم الفانوس الاسطواني الشكل الذي يأخذ في الانبعاج إلى الخارج من أسفل ومن أعلى، أما الجسم الاسطواني فهو أملس الشكل محدد بحز في ثلثه العلوي. ويزخرف الثلث الأوسط من الجسم الاسطواني ١٦ فتحة مثلثة الشكل في صفين كل منهما عبارة عن ٨ فتحات. الصف العلوي مزخرف بفتحات مثلثة قاعدتها إلى أعلى أي مثلث مقلوب في حين أن الصف السفلى به ٨ فتحات مثلثة قاعدتها إلى أسفل بالتناوب مع مثلثات الصف العلوي. كل هذه الفتحات الستة عشر تدور حول فتحة مستطيلة الشكل في خلفية الفانوس. ومن الملاحظ أن هذه الفتحة المستطيلة ذات أبعاد قليلة حيث أن طولها ٢سم وعرضها ١.٧سم وهي لا تسمح بطبيعة الحال بوضع مسرجة للإضاءة داخلها. أما سقف الجسم الاسطواني فهو مخروطي الشكل ينتهي بجزء خاص لتعليق الفانوس وهو مكسور حالياً

(١) غير معلوم المصدر.

الفانوس الثاني[1]

رقم التسجيل: ١٨٣٠٥

الارتفاع: ١٤سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٤)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بني فاتح من نوعية متواضعة.

يتكون هذا الفانوس من أربعة أجزاء، وقد صنع أيضاً على العجلة الفخارية فهو يتكون من قاعدة يقف عليها جسم اسطواني كبير الحجم فوقه غطاء مخروطي الشكل ينتهي بيد لتعليق الفانوس. قاعدة الفانوس بسيطة ويتصل بها جزء ينفرج إلى الخارج ليحمل الجسم الاسطواني الشكل الذي ينبعج هو الآخر إلى الخارج من أسفل ومن أعلى. أما المساحة الملساء لهذا الجسم الاسطواني فقد زخرفت بثلاث فتحات طولية شقت في هذا الجسم بآلة حادة، وكذلك فتحة مستطيلة الشكل طولها ٤.٣ سم وعرضها ٣.٤ سم. أما أعلى الجسم الاسطواني فقد غطى بشكل مخروطي يعلوه يد ملتصقة به كانت تستخدم لحمل أو لتعليق هذا الفانوس.

---

(١) اكتشف في حفائر الشاطبى ١٩٠٨ – ١٩٠٩م.

الفانوس الثالث[1]

رقم التسجيل: ٨٤٢٣

الارتفاع: ١٢.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٥)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بني داكن يميل إلى الاحمرار، وذات نوعية عالية المستوى وجيدة الصقل.

هذا الفانوس يقف على الأرضية مباشرة وليس له قاعدة مرتفعة. يحتل الجسم الاسطواني معظم ارتفاع الفانوس وهو جزء اسطواني أملس ينتفخ قليلاً عند الوسط وهو لا يحتوى على زخارف عدا فتحة مستطيلة في هذا الجسم أبعادها ٣.٥×٢.٨سم، هذه الفتحة مصممة داخل شكل معماري حيث صمم الفنان بابا محاطاً بعمودين مربعين يقفان على عتب سفلى ويعلو الباب عتب مستطيل من أعلى. في أعلى الجسم الاسطواني نجد أن الجدار يتجه قليلاً إلى الخارج لكي يستقر فوقه السقف المخروطي الشكل الذي صنع بإتقان ودقة وينتهي السقف بجزء علوي يتوسطه ثقب لتعليق الفانوس، هذا الفانوس هو الوحيد في هذه المجموعة الذي صنع من قالب مزدوج.

(١) اكتشف في الفيوم.

الفانوس الرابع[1]

رقم التسجيل: ١٧٨٦٠

الارتفاع: ٢٢سم

المادة: ترتاكوتا

(شكل ١٦)

فانوس من التراكوتا ذات لون أحمر داكن من نوعية متوسطة الجودة. يعتبر هذا الفانوس من أكبر الفوانيس حجماً في الإسكندرية، حيث يبلغ طوله ٢٢سم ذو جسم أسطواني نصف قطره ١١ سم، هذا الفانوس بسيط في صناعته حيث إنه مشكل على العجلة الفخارية ويتكون من أرضية مستديرة الشكل يستقر فوقها مباشرة الجسم الأسطواني الذي يخلو من أية زخارف عدا الفتحة المتسعة التي تأخذ شكل القوس الروماني، ومساحة هذه الفتحة غير منتظمة الخطوط وصنعت بطريقة بدائية. يغطى هذا الجزء الأسطواني سقف مخروطي الشكل به ثقب من الأمام لا ندرى مهمته.

أما نهاية السقف المخروطي فتشبه فوهة الإناء ولكنها مغلقة ولصق فوقها يد تستخدم لتعليق أو حمل الفانوس.

المجموعة الثالثة

تضم هذه المجموعة أربعة فوانيس شكلت على هيئة مبان بسيطة على هيئة أشكال مربعة ذوات حافة مسلوبة لأعلى، وقد ميز الفنان قواعد تلك الأشكال من أسفل ببروز خارجي، ويتوج تلك الأشكال من أعلى إطارات بارزة غطيت من أعلى بأشكال هرمية، نفذت زواياها على امتداد زوايا المربع السفلى نفسها، كما ينتهي الشكل الهرمي من أعلى بفتحة دائرية

(١) غير معلوم المصدر.

استغلت لتعليق الفانوس وتحتوى تلك الأشكال من أسفل على فتحات مستطيلة الشكل بعضها متوج بإطارات والبعض الآخر وجدت في دخلات. وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة عن طريق التشكيل باليد.

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٨٤٢١

الارتفاع: ١٠ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٧)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بني داكن ذي حبيبات دقيقة ومن نوعية جيدة، الغطاء الخارجي أحمر داكن.

هذا الفانوس يمثل شكل معمارياً عبارة عن حجرة مربعة تتميز قاعدتها ببروز خارجي وكذلك الجزء الذي يربط أعلى الجدار بالسقف الهرمي، ويبدو أن الفنان أراد أن يصور معبداً صغيراً ذا أعمدة من الخارج فجعل الأركان الأربعة تتبعج إلى الخارج من أسفل لكي يدلل بذلك على قاعدة العمود ومن أعلى لكي يدلل على تاج العمود في كل من الجوانب الأربعة.

وفي واجهة هذا الشكل المعماري صمم فتحة مستطيلة حددت بإطار معماري بسيط وهى تخدم غرضين: الأول أنها تعتبر باباً للمبنى والثاني أن يوضع بداخلها مسرجة للإضاءة. وقد زود كل حائط من الحوائط الجانبية للمبنى بأربع فتحات مثلثة الشكل في شكل زخرفي رائع حيث تتقابل رؤوس هذه المثلثات في الوسط هذه الزخرفة توحي بالتهوية وانبعاث

(١) اكتشف في الفيوم.

الضوء منها. إلى أعلى غطى المبنى بسقف هرمي الشكل ذي أربعة أضلاع يعلوها فتحة تأخذ شكلاً نصف دائري لتعليق الفانوس.

الفانوس الثاني[1]

رقم التسجيل: ٨٤٢٠

الارتفاع: ١٠٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٨)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات طين يميل إلى لون القرفة، والغطاء من اللون الأحمر الداكن ومن نوعية متوسطة الجودة.

وهو على شكل معماري بسيط الشكل يشبه في كل تفاصيله الفانوس رقم ١ عدا ثلاثة اختلافات جوهرية.

- أركان المبنى لا تبرز كثيراً إلى الخارج من أعلى وأسفل.
- فتحة الباب المستطيلة غير منتظمة الأضلاع وغير محددة بأية إطارات معمارية وأكبر من الفانوس السابق رغم أن حجم الفانوسين متقارب.
- السقف الهرمي ذو الأضلاع الأربعة يأخذ نهاية شبه مدببة بداخلها ثقب لتعليق الفانوس.

أما الفتحات الجانبية فتأخذ أيضاً نفس الشكل الزخرفي مثل الفانوس السابق.

---

(١) اكتشف في الفيوم.

الفانوس الثالث[١]

رقم التسجيل: ٨٤٢٤

الارتفاع: ١٠.٥سم

المادة: التراكوتا

(شكل ١٩)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا تميل طينتها إلى لون القرفة ومغطاة بطبقة حمراء داكنة من نوعية متوسطة الجودة مع وجود آثار طبقة بيضاء كانت تغطى القطعة. وهو على شكل معماري بسيط الشكل يشبه في كل تفاصيله القطعة رقم٢. ويختلف فقط في أن الواجهة محاطة بإطارات معمارية بسيطة الشكل ولو أنها غير متقنة الصنع مثل المثال رقم١.

الفانوس الرابع[٢]

رقم التسجيل: ٨٤٢٦

الارتفاع: ١١سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٠)

مادة الصنع تراكوتا ذات لون بني متوسط وغطاء أحمر داكن جيد الصقل. يختلف هذا الفانوس عن المجموعة السابقة في وجود بروز خارجي في القاعدة فقط وهو بروز بسيط غير ملحوظ. أما الجدران فهي ملساء تصل إلى أعلى المبنى وقبل نهايتها يلتف حولها شريط بسيط، هذه

---

(١) اكتشف في الفيوم.

(٢) اكتشف في الفيوم.

الجدران الأربعة تحمل السقف الهرمي ذو أربع أضلاع وذو نهاية مدببة بها ثقب ضيق للغاية يستخدم لربط حبل رفيع بداخله لتعليق الفانوس.

أما فتحة الفانوس في الواجهة فهي مربعة الشكل تقريبا، والجدران الجانبيان ليس بهما أية زخارف أو فتحات.

المجموعة الرابعة

ويمثل هذه المجموعة سبعة فوانيس شكلت كل منها على هيئة منارة الإسكندرية صورة ٢٧؛ والبعض الآخر على هيئة منازل ذات طابق واحد أو أكثر. وهى تدلنا على طرز المنازل الموجودة في مصر في فترة صناعة هذه الفوانيس، والبعض الثالث على هيئة معبد بسيط، وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة عن طريق التشكيل باليد.

ورغم اختلاف فوانيس هذه المجموعة في أحجامها وأشكالها إلا أنه تتفق في تمثيل كل منها لمبنى معماري مختلف لذلك أرى تقسيم هذه المجموعة من حيث أشكال المباني إلى ثلاثة أقسام.

١- فوانيس على شكل منارة الإسكندرية (فانوس واحد)

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٨٤١٧

الارتفاع: ١٨سم

المادة: التراكوتا

(شكل ج، ز، شكل ٢١)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون البني المتوسط الذي يميل إلى اللون البرتقالي وذو طبقة لامعة من نوعية ممتازة. تمثل هيئة هذا

(١) غير معلوم المصدر.

الفانوس أحد عجائب العالم القديم السبع التي كانت مقامة على الطرف الشمالي الشرقي لجزيرة فاروس وهى منارة الإسكندرية[١]. ويؤكد لنا هذا الفانوس شكل المنارة التي ورد الحديث عنها عند معظم الكتاب القدامى[٢].

يأخذ الفانوس شكل منارة الإسكندرية القديمة بكل أجزائها حيث يتكون البناء من ثلاثة طوابق، الطابق السفلى وهو مربع الشكل به باب كبير في الواجهة الأمامية للفانوس يحتل مساحة الواجهة كلها تقريباً. هذا الباب محدد بإطار غائر يعطى للباب تجسيما أقوى. أما الأضلاع الثلاثة الباقية من الجسم المربع فقد صمم الفنان أربع فتحات مستديرة في كل منها لكى تخدم أغراض التهوية والإضاءة.

أما الطابق الثاني فهو مثمن الأضلاع يقوم فوق منتصف الطابق السفلى صنعت فوق بعضها، ويوجد ثلاث فتحات مستديرة فقط في هذه الأضلاع الثمانية لخدمة أغراض التهوية والإضاءة. في حين أن الطابق الثالث كان مستدير الشكل بدون أية فتحات في جدرانه، فوق هذا الطابق العلوي وضع الفنان حلقة دائرية ذات ثقب متسع وذلك لتعليق الفانوس منها[٣].

---

(١) H. Thiersch, Pharos, Antike Islam und Ocident Leipzig: Verlag von b. G. Teubner, 1909, Pls.1-3.
يسوق تيرش عددا هائلاً من أشكال منارة الإسكندرية التي ظهرت علــى عمــلات العصر الإمبراطوري الروماني وبخاصة عملات من عصر دوميتيان وحتى نهاية القرن الثاني الميلادي.

(٢) Strabo, Geographika 791-2.
قارن أيضاً: عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإســكندرية ٢٠٠١، ص ص ١٥٠-١٧٠.

(٣) هناك نموذج رائع آخر للمقارنة في الإسكندرية. قارن:
Breccia, Monuments I (1926), p. 76 Pl.XL,5.

ويبدو شكل المنارة رائع للغاية وتعتبر هذه القطعة من أحسن القطع في هذه المجموعة من الفوانيس. أما طريقة البناء المتبعة في هذا المبنى فهي طريقة وضع الأحجار في صفوف رأسية فوق بعضها.

٢- فوانيس على شكل المعابد (فانوسان)

هذا القسم يتألف من فانوسين شُكلا على شكل المعبد، وهذه المعابد متباينة الطراز والشكل.

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٩٤٥٠

الارتفاع: ١٣سم

المادة: التراكوتا

(شكل د، شكل ٢٢)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر الداكن من نوعية متوسطة الجودة.

فمن الأشكال المهمة التي ظهرت بها فوانيس الإضاءة في مجموعة الإسكندرية الفوانيس على هيئة المعابد. هذه المعابد إما أن تحتوى على فتحة مستطيلة لوضع المسرجة داخلها بين العمودين الأماميين في الواجهة مثل القطعة رقم ٢ في هذا القسم أو أن الفتحة المستطيلة توجد في حجرة أسفل المعبد مثل هذه القطعة التي نحن بصدد الحديث عنها.

(١) غير معلوم المصدر.

فهذا الفانوس شكل على هيئة معبد روماني[1] يقف فوق قاعدة Podium، وهذه الصفة من المميزات التي تميز المعبد الروماني بالذات حيث نصل إلى هذه القاعدة عن طريق عشر درجات في هذا الفانوس. المعبد من النوع البسيط ذو حجرة واحدة تقف بداخلها الإلهة مينرفا. ويتكون المعبد من عمودين على الطراز الكورنثى، وهى ذات قنوات تصل إلى ثلثي ارتفاع العمود وتترك الثلث السفلى خالياً، وأسفل كل عمود صور تمثال لأبى الهول في صورة سيدة تجلس في اتجاه السلم، وقد صور الفنان أبا الهول وهو يجلس بصورة جانبية ليستغل مساحة الحجرة السفلية وجعل رؤوس السيدات في وضع مواجهة للمشاهد لكي يؤكد على طبيعة عمل هذه التماثيل وهى حماية المعبد من الشرور. أسفل هذه التماثيل توجد دعامتان مربعتان فتحة مستطيلة لوضع المسرجة بداخلها. أما أعلى الأعمدة فقد صور الفنان باقي أجزاء المعبد وهى الأرشتيراف ذات السنون المربعة الشكل يعلوه الجمالون المثلث الشكل وفي وسطه صور قرص الشمس وهو عنصر زخرفي مصري بحت يدل على التأثير المصري في هذه الفوانيس. أما يد الفانوس فقد وضعها الفنان فوق رأس الجمالون وهى تختلف تماماً عن باقي الأيدي التي رأيناها من قبل حيث مثلها بقطعة تخرج من وراء الجمالون تلتف بجزء منها فقط إلى الأمام لتستخدم للإمساك أو لتعليق هذا الفانوس.

أما حجرة المعبد الرئيسية فقد حددها الفنان بعدد من الإطارات وجعل مستوى هذه الإطارات أقل بروزاً من مستوى الأعمدة لكي يعطى انطباعاً بالعمق في المنظر، داخل هذه الحجرة تقف الإلهة مينرفا بكامل ملابسها

(١) Breccia, Monuments II 1 (1930), pp. 47 No. 196 Pl. 25,7; Perdrizet, Les Terres Cuites, p. 69, p l.59.

الحربية حيث ترتدي رداءاً طويلاً يغطى الأقدام وفوقه رداء قصير يصل إلى أعلى الأرداف، أما الصدر فمغطى بالرداء الواقعي من السهام aegis، فوق الرأس تضع الإلهة الخوذة الحربية. وتقف الإلهة في وضع مواجهة للمشاهد مستندة على الساق اليسرى والتي يظهر بجوارها الدرع الخاص بالإلهة،[1] أما الساق اليمنى فقد برع الفنان في تصويرها وهى ترجع إلى الخلف قليلاً، وكذلك نجح في إظهارها شبه عارية من أسفل الملابس. وتمسك الإلهة باليد اليمنى إناء Phiale كان مخصصاً للقرابين.

ويدلنا طراز المعبد على العصر الروماني وكذلك يدل طراز الملابس والشعر والعينين في تمثال الإلهة مينرفا على نهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي.[2]

الفانوس الثاني[3]

رقم التسجيل: ٨٤١٩

الارتفاع: ١٠.٥ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٣)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون أحمر داكن من نوعية متوسطة الجودة عليها آثار طبقة من الجير الأبيض.

كما سبق القول يتباين شكل هذا الفانوس في هيئة معبد مع مثيله في المثال السابق حيث يمثل هذا الفانوس على شكل معبد بسيط ذي حجرة

(١) H. Cassimatis, LIMC II (1984), pp. 1045 Pl. 765 (3).

(٢) H. Jucker, Gesichter, pp. 110f.

(٣) اكتشف في الفيوم

واحدة على شكل نصف الدائرة من الخلف التي تشبه الحنية الرومانية، على جانبي المعبد من الأمام يوجد عمودان على الطراز الكورنثي الذي استخدمه الرومان في معظم معابدهم، يعلو هذين العمودين عتب مستطيل يربط بين الأعمدة وبين الجمالون الذي شكل على هيئة نصف دائرة بدون أي زخارف بداخله، فوق هذا الجمالون توجد دائرية بدون أي زخارف بداخله وفوق الجمالون توجد مساحة دائرية بدون أية زخارف بداخله، كانت تستخدم كيد للإمساك بالفانوس أو لتعليقه منها، ويدلنا طراز هذه المسرجة على الطراز السائد في المسارج الرومانية في بداية القرن الثاني الميلادي[١]. أما استخدام المسرجة كيد فوق الفوانيس فهو من الأشياء الفريدة للغاية في مجموعتنا هذه وكذلك في كل الفوانيس الرومانية بصفة عامة.

وبين العمودين الأماميين في الواجهة صمم الفنان فتحة مربعة طول ضلعها ٣.١سم لوضع مسرجة الإضاءة بداخلها، ونلاحظ أن الفتحة قد شكلت باليد حيث إن الضلع العلوي يمثل زاوية قائمة مع الضلع الأيمن في حين أن الضلع السفلى يمثل زاوية دائرية مع الضلع الأيسر للمربع الذي صنع بدون أية إطارات حوله.

---

(١) D.M. Bailey, A Catalogue of the Lamps in the British Museum. Roman Lamps, London: British Museum Publications,1980, pp.337-339. Pl.72 Type Q group i.

٣- فوانيس على شكل المنازل

يضم هذا القيم أربعة فوانيس شكلت في هيئة المنازل حيث نجد منازل من طابقين وأخرى من ثلاثة طوابق.

الفانوس الأول[(١)]

رقم التسجيل: ٨٤٢٢

الارتفاع: ١٤سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٤)

فانوس من التراكوتا حمراء اللون تميل إلى الدرجة الداكنة، وهى من نوعية متوسطة الجودة.

شكل هذا الفانوس على هيئة منزل مكون من طابقين يعلوهما سقف على شكل القبة التي أظهر الفنان مقدرة فنية عالية وكذلك دراية بقوانين العمارة في وضع هذه القبة فوق المبنى حيث جعل حوائط الطابق العلوي تميل قليلاً إلى الداخل بحيث تضيق المساحة التي سوف يضع عليها القبة وفي أعلاها لصق اليد الخاصة بتعليق الفانوس. ويتكون المنزل هنا من طابقين، صور الطابق السفلى بمدخل يرتفع قليلاً عن القاعدة، هذا المدخل مستطيل الشكل ومحاط بعمودين لكل منهما قاعدة وتاج يعلوهما سجاف مزخرف بأسنان مربعة الشكل، الحوائط الخارجية لهذا الطابق ملساء وبدون زخارف. أما الطابق العلوي فيختلف تماما عن الطابق السفلى في زخرفته حيث أكد الفنان هنا على أن هذه الفوانيس تطابق شكل المنازل عن طريق تقسيم الجدار الخارجي لهذا الطابق بتقسيمات توحي بأنها صفوف

(١) اكتشف في الفيوم.

من الطوب، وقد استعمل الفنان هنا في بناء هذا الطابق الكامل طريقة البناء الرومانية Opus testaceum [١].

في وسط واجهة الطابق العلوي وفوق المخل بالتحديد صمم الفنان نافذتين وهما غير موجودتين الآن لوجود تلف في هذه المساحة من الفانوس.

الفانوس الثاني[٢]

رقم التسجيل: ٢٣٠٩٣

الارتفاع: ١٩سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٥)

فانوس من التراكوتا ذات لون أحمر داكن ومن نوعية جيدة للغاية، وتظهر بعض البقع السوداء على جدار المنزل. وقد شكل هذا الفانوس على شكل منزل مكون من طابقين. الطابق السفلى له مدخل متسع نسبيا وذو نهاية علوية مقوسة، والمدخل هنا يبدأ مباشرة من الأرضية وغير محاط بعمودين كما في المثال السابق. أما الطابق العلوي فهو أكثر ارتفاعاً من الطابق السفلى وقد صمم الفنان في وسط واجهته نافذة ذات ضلفتين صنعتا باليد بدون انتظام، ونلاحظ أن النافذة غير مصممة في وسط الجدار بالضبط ولكنها تنحرف قليلاً إلى اليسار، ولا تقع على نفس محور المدخل السفلي، أما الجدار الخلفي للطابق العلوي فيحتوى على نافدة وهمية ذات ضلفتين. وقد زخرف الفنان الفانوس بالكامل بخطوط تحدد شكل الأحجار،

(١) J.B. Ward - Perkins, Roman Architecture, New York; Harry N.Abrams, Inc. Publishers, 1977, p.198 Pl.164.

(٢) مشترى عام ١٩٣٢م.

هذه الخطوط قد نحتت باليد وهى تدلنا على طريقة البناء في هذا المنزل حيث استعملت طريقة opus isodomum[١].

أما سقف المبنى فلا يأخذ شكلاً معماريا وإنما استعاض الفنان عنه بتصوير تمثال نصفي لشاب يرتدى غطاء فوق رأسه مما يدل أن هذه الشخصية كانت لكاهن ويلتف غطاء الرأس حول الرقبة وينزل على الصدر تظهر تسريحة الشعر أسفل غطاء الرأس بوضوح حيث تتكون من خمس خصلات متفرقة تنزل على الجبهة مما يقرب هذا الشخص من الملامح التي صور بها الإله سيرابيس في العصر الروماني، وقد استطاع الفنان إضفاء الوقار على شخصية هذا الشاب بأن صوره ذا لحية خفيفة وينظر إلى أسفل، العينان ملساوان، كل هذه الخصائص في النحت ترجح أن هذا التمثال يرجع إلى عصر تراجان في بداية القرن الثاني الميلادي[٢].

الفانوس الثالث[٣]

رقم التسجيل: ٨٤١٨

الارتفاع: ١٤سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٦)

هذا الفانوس مصنوع من التراكوتا ذات اللون الأحمر الداكن ولكن من نوعية متوسطة الجودة.

(١) Vitruvius, De architectura II 8,6.

(٢) A. Leibundgut - Maye, Gesichter, 1982, pp. 114f.

(٣) اكتشف في الفيوم.

شكل هذا الفانوس على هيئة منزل ذي ثلاث طوابق يقف على مساحة مربعة الشكل. الطابق السفلى مكون من مدخل مربع الشكل يرتفع قليلاً عن أرضية البناء وهذا المدخل لا يوجد في وسط المبنى بالتحديد حيث نجد أن مساحة الجانب الأيمن للبناء أقل اتساعاً من الجانب الأيسر. يعلو هذا المدخل عتب عرضية سميكة الحجم. أما الطابق الأوسط فهو أقل حجماً من الطابقين العلوي والسفلى يعلو المدخل في الوسط فتحتان مستطيلتان أفقيتان حولهما مساحة ملساء. أما الطابق العلوي فيتوسطه مساحة ملساء تقع على نفس محور المدخل في أعلاها نافذتان مربعتا الشكل وتوجد أسفل النافذة اليسرى فتحة مستديرة خاصة للتهوية.

وقد قسم الفنان المنزل بالكامل إلى تقسيمات حجرية في صفوف أفقية وحدد أشكالها عن طريق النحت باليد وقد استخدم الفنان هنا طريقة opus isodomum[١] في تغطية البناء بالكامل فوق الطابق العلوي يوجد سقف هرمي الشكل ولكنه غير متساوي الأضلاع حيث أن الجزء الأيسر منه يظهر في شكل مقوس.

الفانوس الرابع[٢]

رقم التسجيل: ٢٥٧٥٣

الارتفاع: ١١.٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٧)

(١) Vitruvius, De architectura II 8,6.

(٢) مشترى في مايو ١٩٤٠م.

هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأسود جيدة الحرق ومن نوعية جيدة.

يعتبر هذا الفانوس من الأمثلة الفريدة في تصوير الفوانيس حيث شكل على هيئة منزل ذي ثلاث طوابق يعلوها سقف جمالوني الشكل. وفضلاً عن النوعية الجيدة لهذا الفانوس إلا أنه يصور في الطابق العلوي شرفة ذات ستائر. يتكون الطابق السفلى من مدخل مربع الشكل يرتفع عن قاعدة الفانوس ويحتل المساحة الوسطى من الطابق السفلى تاركا حوله مساحة كبيرة على الجانبين حيث نجد أن المساحة اليمنى أقل عرضاً من المساحة اليسرى. أما الطابق الأوسط فيحدده إفريزان أفقيان تمت زخرفتهما بأسنان مربعة بين المداميك الصغيرة على واجهة وجانبي الفانوس.

أما الطابق العلوي فهو فريد في تكوينه حيث يصور شرفة بعمود على كل جانب، وفي وسطها أيضاً أقيم عمود على نفس النمط. وقد برع الفنان في تصوير ستائر تتدلى من أعلى.

ويظهر من خلال زخرفة الفانوس أن المبنى كان مكسوا بطبقة خارجية من الطوب غير السميك، ويظهر من تحتها حول المدخل البناء السفلى الذي كان مبنيا من الكتل الحجرية الكبيرة الحجم. وقد رص الفنان الطوب بطريقة Opus isodomum(١)

من خلال العرض السابق الذي عرضت فيه بالدراسة الوصفية والتحليلية لمجموعات الفوانيس يبرز استفسار جديد يدور حول مدى العلاقة الفنية التي تربط بين الموضوعات الزخرفية وبين الناحية العقائدية السائدة في ذلك الوقت وبخاصة صور الآلهة.

(١) Vitruvius, De architectura II 8,6.

فمن ناحية الشكل العام للفانوس نجد ارتباط الفانوس واضحاً بإضاءة المشاعل حيث صمم الفنان الفانوس وحدد جانبيه من الأمام بشكل الشعلة المضاءة وهو ما نجده في معظم فوانيس مجموعة الإسكندرية. ومن المعروف أن استخدام المشاعل في الأعياد الدينية في مصر كان منتشرا في العصور الفرعونية، وظل استخدامه شائعاً حتى بعد ظهور المسارج والفوانيس في العصر الروماني(١). ويحدثنا هيرودوت بكل إسهاب عن أعياد مدينة سايس Sais التي يحتمل أنه شاهدها بنفسه. وكان الاحتفال الرئيسي في الوقت الذي كتب فيه هيرودوت – وهو أواسط القرن الخامس ق.م – هو احتفال المشاعل أو المسارج Auxnokai (٢) وهو الاحتفال الذي كان يقام على شرف الإلهة نيت Neith وكذلك يحدثنا تيميستيوس(٣) Themistius عن هذه الأعياد التي يحضر إليها مشاركون من جميع أنحاء مصر إلى مدينة سايس. فعند حضور الجماهير إلى المعبد توقد الأنوار حول الخيام وحول أسوار المعبد مما يجعل مدينة سايس تبدو كعروس في حلة نسجت من الأضواء المنبعثة من المشاعل. أما من لم يستطع الحضور إلى سايس فكان على الأقل يوقد الأضواء في منزله على شرف الإلهة وبذلك لا يكون الاحتفال بعيد الإلهة نيت Neith في سايس فقط بل في كل أنحاء مصر(٤). لذلك نشأت الحاجة إلى استخدام أشكال توحي بالإضاءة في

---

(١) S. Sauneron, Fetes religieuses d'Esna aux derniers siecles du pagainsme (Paris: n.p.1962), p. 270.

(٢) Herodotos, Historia, II 62.

(٣) Themistius, Orat IV - 49.

(٤) Herodotos II 62.

مثل هذه المناسبات مما يعلل وجود المشاعل حول الفوانيس بوصفها رمزاً للإضاءة لمن لم يستطع حضور حفل الإلهة نيت.

وتكمن أهمية هذه المجموعة من الفوانيس في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية في أنها تزودنا من ناحية هيئة الفانوس بالعديد من المعلومات عن الحياة اليومية في مصر في هذا العصر حيث صمم الصانع العديد من الأشكال التي استمد تصميماتها من الواقع، فمثلاً لدينا شكل رائع لمنارة الإسكندرية التي صورها الفنان بطوابقها الثلاثة وببعض التفاصيل.

لدينا أيضاً العديد من الأمثلة التي تعطينا فكرة متواضعة عن أشكال المنازل في هذا العصر حيث نجد منازل ذوات طابقين ومنازل ذوات ثلاثة طوابق هذا فضلاً عن تمثيل بعض طرق البناء المتبعة في هذا العصر تمثيلاً دقيقاً.

هذا بالإضافة إلى تشكيل بعض الفوانيس على هيئة المعابد حيث تدلنا على طرز سادت في هذا العصر فمنها ما يصور معبداً على النمط الروماني ومنها ما يصور معبداً على النمط المصري. وكذلك تشكيل بعض الفوانيس على هيئة مبنى مربع ذي سقف هرمي من أعلى ومبان أخرى أسطوانية الجسم.

وكما جاء في معرض الحديث عن المجموعات التي تتكون منها طرز هذه الفوانيس في المتحف اليوناني الروماني نجد أن الغالبية العظمى من فوانيس هذه المجموعة تأخذ الشكل الاسطواني المسلوب، وعدد هذه الفوانيس ثمانية عشر، أي أنها تمثل حوالي ٥٥% من المجموع الكلى لهذه الفوانيس، ونجد النسبة تزيد كثيرا في بعض المجموعات الأخرى من

الفوانيس(١). أما من ناحية الموضوعات المصورة على هذه المجموعة من الفوانيس فنجد أن أغلبها موضوعات دينية تصور آلهة فمنها ستة فوانيس تصور الإلهة مينرفا واثنان يصوران الإلهة فينوس وأربعة تصور الإله كيوبيد هذا إلى جانب ظهور منظرين من عالم الإله باخوس وتتفق معظم هذه الأشكال إلى حد كبير مع أمثلتها التي نفذت في التماثيل البرونزية(٢). ومما يلفت النظر في هذه المجموعة ندرة ظهور آلهة مصرية صرفة على هذه الفوانيس حيث نجد فقط قطعة واحدة تمثل الإلهة إيزيس ديمتر وأخرى تمثل الطفل حربوقراط. ونلاحظ من هذا التصنيف السابق للموضوعات المصورة أن هذه الفوانيس من المجموعة الأولى تتعلق كل مناظرها بالحياة الدينية ولكن لا يمنع ذلك ظهور مناظر لجنسيات مثل الزنوج على قطعة واحدة وسيدة واقفة تعزف الموسيقى.

من الإحصائية السابقة ومقارنة بمجموعة فوكيه في باريس نستطيع القول أن هذه الفوانيس كانت ترتبط بشكل أو بآخر بالإلهة أثينا إلهة الحرب(٣) اليونانية (مينرفا الرومانية) التي تظهر ممثلة على العديد من الفوانيس في مجموعة فوكيه وبخاصة على فوانيس المجموعة الأولى فيها. ولعل السبب وراء ذلك أن الفانوس الأسطواني المسلوب يرجع إلى أصول

---

(١) Dunand, Lanternes, p. 79.
تصل النسبة في مجموعة فوكيه بباريس إلى ٧٢.٥ من المجموع الكلى لفوانيس هذه المجموعة.

(٢) عزت قادوس، "التماثيل البرونزية الصغيرة في الإسكندرية" (بحث غير منشور).

(٣) Dunand, Lanternes, Pl. VII 1.

يونانية في العصر الهللينستى كما يرى Loeschke[١] أيضاً. ويرجح ذلك عدم ظهور الإلهة إيزيس أو حربوقراط أو آلهة مصرية أخرى على هذه الفوانيس إلا نادراً رغم اكتشاف معظم هذه الفوانيس في الإسكندرية والفيوم. ولكن في حقيقة الأمر أن الفنان كان يعتمد بالفعل على تصوير الإلهة أثينا والإلهة ديونيسوس لأن هذه الفوانيس كانت ترتبط بأعياد المشاعل التي كانت تقام في مدينة سايس على شرف الإلهة المصرية نيت وهى التي كانت تماثل الإلهة أثينا بالنسبة لليونانيين المقيمين في مصر وبالتالي استمرت عبادتها في العصر الروماني في سايس في صورة الإلهة مينرفا إلهة الحرب الرومانية.[٢]

وقد ارتبطت الإلهة أثينا اليونانية بالإلهة نيت المصرية[٣] التي كانت تحمل نفس الصفات حيث كانت نيت تصور حاملة القوس والرمح وكانت

---

(١) S. Loeschke, Antike Lanternen, in: Bonner Jahrbücher 118, önn: Römische Germanishe Kommission, 1990, pp. 376-380.

(٢) G. Perrot - Ch. Chipiez, Histoire de l'art Dans l'antiquite, Paris: n.p., 1911, p.69.

(٣) بدأت العلاقة بين الإلهة أثينا والإلهة نيت في عهد ملوك الأسرة السادسة والعشرين (٦٦٣- ٥٢٥ق.م) وكان مقرهم مدينة سايس حين ساعدهم الجنود المرتزقة الإغريق على الاستيلاء على الحكم في مصر كلها حيث قرن الإغريق إلهة سايس الرئيسية نيت Neith بإلهتهم أثينا إلهة الحرب ويحدثنا باوزانياس عن وجود معبد في شبه جزيرة البلوبونيس للإلهة Αθηνα Σαιτις الذي أسس نتيجة لعلاقة بلاد اليونان مع الأسرة الحاكمة في سايس (Pausanias II 198) بل ويطلق على الإلهة نيت في العديد من البرديات= = اليونانية من مصر اسم الإلهة أثينا حتى إذا كان الحديث عن أعياد مصرية بحتة قارن P. Oxy. 1380; P. Hibeh 27, 165; P. London 121, 644. ويذكر الكتاب الكلاسيكيون اسم الإلهة أثينا من سايس Αθηνα Σαιτις عندما يتحدثون على الإلهة المصرية نيت أنظر:=

فاتحة الطرق في المعارك ويطلق عليها أيضاً سيدة القوة وإلهة الحكمة، لذلك أطلق اليونانيون عليها اسم إلهة الحرب وساووها بإلهتهم أثينا وبالتالي ساواها الرومان بإلهتهم مينرفا. وكذلك يرى[1] Weber من خلال نصوص إسنا التي تصف حفل وصول الإلهة نيت إلى مدينة سايس في الثالث عشر من شهر أبيب Epiphi أن استخدام المصابيح كان ملازما لهذا الحفل منذ عهد هيرودوت وحتى العصر الروماني مما يفسر وجود عدد كبير من الفوانيس التي صورت عليها الإلهة أثينا – نيت.

أما ظهور الإله ديونيسوس أو مناظر من عالم هذا الإله على هذه الفوانيس فيرجع بطبيعة الحال إلى العلاقة القوية التي قامت بين الإله ديونيسوس والإله أوزوريس المصري والتي يتحدث عنها الكتاب الكلاسيكيون[2] فضلاً عن وجود عبادة الإله ديونيسوس في مصر منذ عصر بطليموس الثاني[3].

وليس غريباً أن تظهر على هذه الفوانيس مناظر للإلهة فينوس إلهة الحب والجمال وذلك للإقبال الشديد الذي لاقته تماثيل هذه الإلهة في مصر خلال العصر الروماني[4] وبالتالي من الطبيعي أن يظهر أيضاً أبنها الإله كيوبيد إله الحب على العديد من الفوانيس في مجموعتنا على اعتبار أنه

Herodotos II 59; Plato, Timaios III 21; Plutarchos, De: iside 9;= Diodoros I 12, 7: Strabo 802.812.

(١) Weber, Die Ägyptisch - Griechischen Terrakotten, pp. 110f. pp. 249f.

(٢) Herodotos II 42; Plutarchos, 34-37; Diodoros I 11,25.

(٣) P.M. Fraser, Ptolemaic Alexandria, Oxford: Clarendon Press, 1972, p. 44.

(٤) Plinius, Historia Naturalis, XXXVI 20-22.

يصور أيضاً الطفل حربوقراط أحد آلهة الثالوث المقدس المصري[1] الذي ظهر هو أيضاً على أحد الفوانيس في مجموعة الإسكندرية، وتظهر أيضاً صورة واحدة للإلهة إيزيس - ديمتر [2] التي اقترنت عبادتها بالإلهة الرومانية سيريس إلهة الزراعة والحبوب في الإسكندرية[3].

في هذه المجموعة أيضاً تظهر صور فردية متنوعة من المجتمع حيث يظهر على واجهة أحد الفوانيس منظر لزنجي ويبدو أن تصوير الزنوج على الفوانيس كان يعبر عن مهنة هؤلاء كحملة للفوانيس[4]. وكذلك نجد أحد الفوانيس مصورا على واجهتها سيدة تعزف الموسيقى. أما عن تشكيل الفنان لبعض نماذج الفوانيس على هيئة الدور السكنية فربما أراد بذلك أن يثبت أن أهل تلك الدور كانوا مرتبطين ارتباطا وثيقا بعبادة الإلهة أثينا - نيت وفي الوقت نفسه رمز الفنان إلى الصلة الدينية المرتبطة بتلك العبادة ممثلة في ظهور النوافذ التي شكلت على واجهات تلك المباني لتعبر عن انبعاث الضوء من داخلها في أثناء الليل أي أن الفنان قد رمز بذلك إلى شيوع عبادة الإلهة أثينا - نيت في مصر في ذاك الوقت. أما عن تشكيل الفنان بعض نماذج تلك الفوانيس على هيئة منارة الإسكندرية ربما أراد الفنان بذلك أن يجعل من الإلهة أثينا - نيث رمزاً يهتدى به العامة كما يهتدى القادمون إلى الإسكندرية بأضواء مناعرتها.

(١) Fraser, Ptolemaic Alexandria, pp. 246-276.

(٢) Herodotos II 59, 156; Diodoros I 13.

(٣) هناك تمثال برونزى في المتحف اليوناني الروماني (رقم ٣٥٥٠) يصور الإلهة إيزيس في هيئة الإلهة سيريس الرومانية.

(٤) Breccia, Monuments II 2; Pl. XXIV 378.

أما عن تشكيل الفنان للفوانيس على هيئة المعابد البسيطة فهو أمر طبيعي يعبر عن صلة هذه الفوانيس بأماكن العبادة.

تأريخ فوانيس مجموعة الإسكندرية

يمثل التأريخ في بهذه المجموعة عائقا كبيراً أمام الباحثين لعدم توافر أدلة ومعلومات كافية حول ظروف اكتشاف هذه الفوانيس. لذلك فقد حاولت وضع تأريخ تقريبي لها من خلال الاعتماد على مقارنة الأساليب والطرز الفنية في الفوانيس مع مثيلاتها المشابهة لها والمعلومة التأريخ وعن طريق مقارنة البعض الآخر بأمثلة مشابهة من ناحية الشكل والمضمون وسوف يجد القارئ هذا التأريخ واضحاً في ثنيات الموضوع وعند الحديث عن كل فانوس على حدة. ويمكننا بشكل عام أن نضع ترتيباً وتأريخاً لكل مجموعة من المجموعات الأربع سالفة الذكر.

فالمجموعة الأولى تحتوى على العديد من أشكال النحت والتي توضح الطرز الفنية التي سادت في نهاية القرن الأول الميلادي واستمرت حتى ما بعد منتصف القرن الثاني الميلادي أي في الفترة ما بين عصر الإمبراطور دوميتيان (٨١ – ٩٦م) وحتى عصر الإمبراطور ماركوس أوريليوس (١٦١ – ١٨٠م) أي أنها تعاصر فترة فنية مزدهرة للغاية في النحت الروماني في مصر[١] خاصة وأن هذه الفترة المذكورة تمر بفترة حكم الإمبراطور هادريان الذي كان عاشقاً للفن اليوناني مما يرجح الأصول الفنية لهذا النوع من الفوانيس.

(١) يقترح Dunand العصر الأنطونينى تاريخًا لمجموعته التي تحمل نفس أشكال الفوانيس في مجموعة فوكيه بباريس. أنظر: Dunand, Lanternes, p. 86.

أما المجموعة الثانية فيصعب بأي حال تأريخها نظراً لقلة أعداد فوانيسها من ناحية وكذلك لعدم وجود أية دلائل معمارية أو نحتية على هذه الفوانيس من ناحية أخرى، هذا فضلاً عن أن هذه المجموعة تعتبر أردأ المجموعات من ناحية الصناعة ونوعية الطين المستخدم في صناعتها وربما كانت هذه المجموعة تمثل البدايات الأولى لصناعة الفوانيس في بداية العصر الروماني في مصر.

وتمثل المجموعة الثالثة عدداً من المباني مربعة الأضلاع وذات سقف هرمي رباعي الأضلاع وهى إن رمزت إلى شيء فإنما ترمز لشكل المعبد البدائي الذي كان يتكون من حجرة واحدة مسقوفة وقد جعل الفنان قاعدة هذه المباني تتبعج إلى الخارج من أسفل ومن أعلى ليحقق بذلك تخيلاً لقاعدة وتاج العمودين الملازمين لواجهة المعبد. ولارتباط هذه الأشكال بأشكال المعابد يقترح دوناند[1] لنفس الأشكال في مجموعة فوكيه تأريخاً مقبولا هو نهاية القرن الأول الميلادي وبداية القرن الثاني رغم أنه لم يذكر أية دلائل أو مقارنات تعضد هذا التاريخ.

أما المجموعة الرابعة من فوانيس الإسكندرية فهي رومانية الطابع حيث المعبد الروماني الذي يقف فوق قاعدة مرتفعة ويوجد في وسط جمالونه المثلث الشكل قرص الشمس الذي يدل على التأثير المصري في هذه الفوانيس، ويظهر هذا الطراز على عملات القرن الثاني الميلادي[2].

(١) Dunand, lanterns, p. 86.

(٢) يظهر هذا الطراز على العديد من العملات الرومانية في مصر حيث نجده على عملات ترجع إلى عصر الإمبراطور هادريان، قارن:
R. Poole. Catalogue of the Coins in Alexandria and the Nomes (Bologna: Arnaldo forni, 1964), pp. 102 f. Pl., XXVIII No. 881.

ويعضد هذا التأريخ أيضاً شكل المعبد الذي يحتوى على جمالون مستدير من أعلى والذي يظهر أيضاً على عملات أباطرة القرن الثاني الميلادي(١). ومما يؤكد هذا التاريخ أيضاً طراز المسرجة التي استخدمت كمقبض للتعليق فوق يقف المبنى نفسه والتي ترجع إلى القرن الثاني الميلادي أيضاً(٢). هذا إلى جانب طرق البناء الرومانية المعروفة التي ظهرت على منازل هذه المجموعة وكذلك على جدران منارة الإسكندرية، وكذلك طراز النحت الخاص بعصر الإمبراطور تراجان والذي ظهر في الصورة الشخصية المصورة فوق أحد المنازل. كل هذه الدلائل تدعونا إلى القول أن هذه المجموعة ترجع إلى القرن الثاني الميلادي.

وكذلك على عملتين ترجعان إلى عصر الإمبراطور أنطونينوس بيوس. قارن:
Poole, Catalogue, pp. 142f. XXVIII Nrs, 1191, 1198 p. 150,Pl XXVIII No. 881.
وكذلك على عملة من عهد الإمبراطور ماركوس أوريليوس.

(١) يظهر هذا الطراز من المعابد على عملات القرن الثاني الميلادي قارن: Poole, catalogue, 102 Pl. XXVIII Nr. 877 وكذلك على عملتين من عصر الإمبراطور أنطونينوس بيوس، قارن:
Poole, Catalogue, p. 142f., Pl. XXVIII Nrs. 1194, 1197.

(٢) Baily, *op. cit.*, pp. 337-339, Pl. 72 Type Q group i.

وبالنسبة للطرز الرومانية في مصر فهي لم تتغير فجأةً حين وقعت مصر تحت الحكم الروماني وإنما حدث ذلك بالتدريج لذلك نجد أنه في بداية العصر الروماني كان هناك عدد كبير من الطرز الهللينستية المتطورة لا تزال تستخدم في مصر ولكن دخل عليها بعض التأثيرات الرومانية وتلك هي ما أطلقت عليها المسارج الانتقالية ثم بالتدريج بدأت مصر تأخذ بعض طرز المسارج الرومانية وتدخل عليها بعض التطورات والأشكال الخاصة، وهذه ما تعرف بالمسارج الرومانية، بالنحت البارز ثم في أواخر العصر الروماني ومع بداية العصر القبطي بدأت تتدهور صناعة المسارج كما ظهر التدهور في فروع الفن الأخرى.

الحلي والمجوهرات في مصر في العصرين اليوناني والروماني

تقديم

من المعروف شغف الإنسان منذ قديم الأزل بالتزين والتجمل، إما عن طريق ملابسه أو حليه أو تزينه للمكان الذي يقطنه حتى لو كان كهفاً وهو ما ظهر جلياً في جميع الآثار الموجودة من عمائر وتماثيل وصور وأثاث وحلى، يتضح بها جميعاً فطرة الإنسان على حب كل شيء جميل.

وحتى نتمكن من إجراء دراسة بشكل أعمق حول هذا الفرع من الفنون الصغرى، نجد أن هناك رصيداً ضخماً من المعلومات حول هذا الفن، إلا أن ضخامة هذا الرصيد يصعب عملية إثبات الآراء التي يمكن التوصل إليها.

وتتضح أهمية العلوم المختلفة في عملية التعرف على الأحجار الكريمة وكيفية استخراجها من باطن الأرض، فنجد أن الكيمياء والفيزياء والجيولوجيا كل منهم له دور في الكشف عنها، التي قد تستخدم بشكل بسيط أو بشكل تكنولوجي معقد وهو ما يطبق في الكشف عن العديد من الأحجار والمعادن.

ومن الثابت أن ارتفاع قيمة الأحجار الكريمة يرجع لقدرتها على البقاء لفترات زمنية طويلة دون أن تتغير في الشكل أو اللون أو التكوين وهو ما لا تبلغه المعادن مهما ندرت أو ارتفعت قيمتها، وسوف نتعرض لدراسة الحلي المصنوعة من كل المعادن والأحجار الكريمة على السواء بعد أن نتعرف على الفترة التاريخية التي تنتمي إليها وذلك عن طريق دراسة طرزها الفنية المختلفة والتعرف على الأساليب القديمة في صناعتها

وتشكيلها، وهو ما يسهل عملية التعرف على قيمتها التاريخية والمادية معا. مع العلم بأن التكنولوجيا أيضاً تدخلت في إجراء عملية التأريخ باستخدام وسائل علمية حديثة مثل: الكربون المشع مثلاً.

أولاً: المعادن المستخدمة في صناعة الحلي ومواطنها

(أ) الذهب

بالرغم من اعتقاد بعض المؤرخين مثل بلينيوس[1] عن دلالة الثراء الفاحش والسلطة والسطوة حيث يقول في موسوعته التاريخ الطبيعي Historia Naturalis. "أنه ما من يد امتدت بسوء للإنسان إلا وكانت ترتدي الذهب"، إلا أنه لا يمكن إنكار ما للذهب من بريق وجمال لم يتغير على مر الأزمان وقدرته على الخلود دون تلف كذلك مع إمكانية تعريضه للنار دون الإضرار به بل على العكس فإن ذلك يزيد من نقائه وقيمته.

أما حين نعود للجيولوجيا فإننا نجد أن استخراج الذهب من الأرض ليس أمراً صعباً، فالمصدر الأول له هو الأحجار النارية أو البركانية حيث يتواجد على شكل عروق معدنية بين طبقات تلك الأحجار، وفي بعض الدول ذات الظروف الجغرافية والمناخية الخاصة نجد أن هذه السلاسل الصخرية تتآكل مما يتسبب عنه انتقال الذهب في مجارى الأنهار لتستقر في قيعانها، ونظراً لانجراف الذهب في مجارى الأنهار مما يؤدى لتغير البيئة من حوله لتصبح رمال وحصى نهرى وعناصر معدنية ثقيلة أخرى، حيث تستقر كتل الذهب الخام في قيعان الأنهار وهو ما دفع الناس للبحث عن الذهب في مجارى الأنهار حتى يومنا هذا، وهى أبسط طرق التنقيب عن هذا المعدن، وقد حدثنا المؤرخ والجغرافي استرابون أنه منذ أزمنة بعيدة لدى الإنسان بيده البسيطة للبحث عن الذهب بين رمال الجداول

(١) Plinius, Historia Naturalis XXXIII, 61.

النهرية، ويشير إلى بعض المناطق التي شاهد فيها ذلك كبعض أجزاء من المناطق العربية وأيضاً بعض القبائل الأوروبية والهندوأوروبية[1].

ومع ازدياد الطلب على الذهب وتناقص كتلته الخام عموماً، احتاج الإنسان لوسيلة أكثر فاعلية في التنقيب عنه، وهو ما نستدل عليه من العملات البيزنطية التي تؤكد تناقص الذهب الخام في تلك الفترة. ولا يعتقد أغلب العلماء معرفة الإنسان بالتنقيب عن الذهب في باطن الأرض على أعماق بعيدة قبل حلول عصر الرومان، بالرغم من وجود وثيقة تعود للألف الثانية ق.م تصف لنا الذهب الأحمر المستخرج من بين تعريقات الكوارتز.

وهناك العديد من المصادر الكلاسيكية التي تحدثت عن لنا عن مواطن الذهب وطرق الحصول عليه، مثل: هيرودوت، حين يصف لنا الذهب وكيفية إجراء مسح للتعرف على أماكنه ثم عمليات الحفر والتعدين كذلك لدينا من القرن الأول ق.م وصف تفصيلي عن مناجم الذهب. وفي القرن اللاحق ــ الأول الميلادي ــ يمدنا بلينيوس[2] بالوصف التفصيلي لعملية الكشف عن هذه المناجم ويخبرنا في حديثه عن أماكن الذهب الرومانية بأنها تقع في شمال أسبانيا ومنطقة واليس بفرنسا.

من حديث بلينيوس[3] يمكننا الاستدلال على تطور عمليات التنجيم التي تبدأ بعمليات الحفر وإشعال النيران بطريقة ما لإحداث انفجار صخري وما يلي ذلك من استخراج للمعدن وأهمية المياه في إتمام عملية الشطف للمعدن لذلك كانت تمتد قنوات للمياه من الأنهار لأماكن الحفر. هناك العديد من

(١) Q.H. Gross, RE Bd. II, s.v. Gold, pp. 841 f.
(٢) Plinius, Historia Naturalis XXXV, 183.
(٣) Plinius, Historia Naturalis XXXIII, 126.

الدلائل الأثرية التي تخبرنا أيضاً بذلك فقد عثر على مقاطع حجرية وألواح تصف لنا عمليات غسيل المعدن التي كانت تتم على الضفة الشرقية لنهر النيل، كذلك ما زالت أنظمة شبكات المياه والخنادق في شمال أسبانيا.

وقد اعتقد الرومان قديماً في إمكانية الحصول على الذهب من الكبريتات، وهناك رواية طريفة بهذا الشأن، فقد استحوذ الإمبراطور جايوس كاليجولا(١) على كميات كبيرة من كبريتات الزرنيخ للحصول منها على الذهب، إلا أنه خسر خسارة فادحة في هذه الصفقة. وفيما يبدو أن الدفع وراء هذا الاعتقاد هو لون الكبريتات الأصفر اللامع الشبيه بالذهب.

المصادر القديمة للذهب(٢)

١- مصر والنوبة

كانت هناك مناجم ذهب مهمة في الصحراء الشرقية بمصر، تحديداً حول وادي الحمامات ووادي عباد وبالقرب من القصير، وكان ينقل عبر النيل إلى قفط التي كانت توصف بقفط الذهب coptos gold . وكانت هذه المناطق معروفة منذ عصر الأسرات حيث توجد خريطة لمناطق إنتاج الذهب محفوظة الآن بمتحف تورين في إيطاليا. ونرى عمليات استخراج الذهب مصورة على جدران معبد أبيدوس، وهناك نقش آخر يبين ولع الملك سيتي الأول بمشاهدة مناجم الذهب من مناطق إنتاجه أيضاً على طول ضفة النيل بين وادي حلفا وكرمة بالقرب من سواحل البحر الأحمر. لذلك اعتبرت مصر والنوبة أهم مناطق الذهب على مدى عصور كثيرة منذ عصر الأسرات وحتى العصرين اليوناني والروماني. مما يؤكد على

(١) B. Pfeiler, Römische Goldschmuch des ersten und zweiten Jh.n.Chr. nach datierten Funden, 1970, pp. 33 ff.

(٢) H. Quiring, Geschichte des Golds, 1948, pp. 12 ff.

قول ملك ما بين النهرين توشراتا Tushratta عن مصر "أنها بلاد ينتشر فيها الذهب مثل الغبار".

٢- جنوب النوبة وأفريقيا

خلال عهد الأسرة الثامنة عشر الفرعونية نجد بعض الرسوم الجدارية تمثل عناصر زنجية لرجال يحملون الذهب في شكل كتل وأكوام مسحوقة وسبائك حلقية موضوعة في سلال، وتدل الأشكال المصورة على بيئة أثيوبية نستنتج منها أن أثيوبيا منذ تلك العصور وهى تشتهر بالذهب (شكل ١).

وهناك بعض الكتابات المصرية القديمة تعود للدولة الحديثة تشير إلى أن بلاد بونطس أو الصومال كانت تشتهر كموطن للذهب في العالم القديم وكذلك الساحل الأفريقي الشرقي، ومن المعروف أن الفينيقيين الذين سكنوا قرطاجة كانوا يحصلون على الذهب من مواقع صحراوية في جنوب الطريق المؤدى لقرطاجة.

٣- غرب آسيا

بطبيعة الحال كان إقليم غرب آسيا أقل إنتاجاً من مصر، نلاحظ أن مناطق مناجم الذهب هناك كانت تتمركز في السلاسل الجبلية عبر هضبة الأناضول وأرمينيا والحدود الجنوبية والغربية لإيران؛ إلى جانب مناطق الهندوز التي تشتهر بإنتاجها من الذهب والأحجار الكريمة حتى يومنا هذا. وتخبرنا الكثير من المصادر عن خضوع تلك الأماكن للعديد من الحكام الأقوياء على مر التاريخ، كذلك احتوت قبرص على مناجم للذهب إلا أنه كان مختلطاً بالكبريت مما استلزم تنقيته وتكريره.

٤- شبه الجزيرة العربية

تعتبر هذه المنطقة من أهم موارد الذهب في العالم القديم، فقد اعتمدت عليها بابل وسومر، والأنباط الذين سكنوا المنطقة المحيطة بالبتراء، وكذلك مملكة سبأ، وكانت تصل هذه الثروة إلى روما في العصر الروماني من خلال طرق محكمة أعدتها الإمبراطورية لإحكام السيطرة على أرجائها، وقد أخبرنا عن ذلك المؤرخ والجغرافي سترابون كما أخبرنا عن منطقة سميت "جرة" بأنها كانت أهم مركز تجارى لتبادل السلع التجارية بينه وبين الهند على الخليج الفارسي ــ يعتقد أنها البحرين حالياً.

لذلك كان الرومان يعتبرون الساحل الشرقي لشبه الجزيرة العربية المقاطعة الأفضل من حيث إنتاج الذهب، ربما لما تمتع به من خواص فريدة من حيث النقاء واللون الأصفر المحمر كما جاء في وصف ثيوفيلوس في كتاباته.

٥- روسيا والهند

تعد مناطق أفغانستان والهند أهم المواطن للحصول على الجواهر والأحجار الكريمة، أما مواطن الذهب فهي مرتفعات التاى وسيبريا والتبت حيث كانت تورد سبائك الذهب لدايورس ملك الفرس كجزية عينية وهو ما سجله لنا تاريخ هيرودوت، كما روى العديد من الأساطير الغربية عن حيوانات ضخمة كانت تحرس مناجم الذهب في تلك المناطق.

٦- شرق أوروبا

يضم هذا الإقليم بعض الأماكن المنتجة للذهب مثل البلقان ويوغسلافيا وبلغاريا الحالية، كذلك فإن بعض جزر الكيكلاديس أنتجت الذهب، وقد اعتمد المينويون والميكينيون والإغريق على هذه المصادر المذكورة في صياغتهم للحلي، ومن ناحية أخرى أثبتت المصادر القديمة أن مناطق مثل

جزر بحر إيجه وتراقيا قد أنتجت الذهب بل واعتمدت عليها صناعة الذهب في العصر الهللينستى والعصر الروماني.

(ب) الفضة[١]

لم تكن الفضة كالذهب، فمراكز إنتاجها محدودة كما ان استخدامها كان قليلاً في العصور القديمة في صناعة الحلي. من أهم مشتقات الفضة الألكتروم، حيث استخدم في عملية إدخاله على الذهب للحصول على سبيكة بصفات أفضل ـ هذه العملية لم تتحقق بشكل فعال سوى في العصر الهللينستى ـ وهو شديد الشبه بالفضة نظراً لاحتوائه على نسبة عالية منها، وقد تعرف الإنسان على كيفية اشتقاق هذا المعدن من الرصاص منذ عصر مبكر يصل للألف السابع ق.م. وقد انتشرت هذه الطريقة بين الإغريق في نهاية الألف الثالث ق.م، أما عن استخراج الفضة من مناجم مثل مناجم أسبانيا فيمكن إرجاعه للألف الثاني ق.م.

المصادر القديمة للفضة

١- شمال أفريقيا وبلاد العرب

بالرغم من اشتهار مصر بإنتاجها من الفضة منذ ما قبل عصر الأسرات إلا أننا نجد أدلة على وصول فضة خام من غرب آسيا إلى مصر القديمة، كما كانت السودان من أشهر مناطق إنتاج الفضة آنذاك، كذلك يخبرنا سترابون عن شهرة مدين في هذا المجال أيضاً.

(١) Blümner, RE III A, s.v. Silber, pp. 13 ff.

٢- غرب آسيا

تعد آسيا الصغرى من أهم مناطق إنتاج الفضة هناك خاصة مناطق جبال طوروس وبونطس وأيضاً مناطق إيران وأرمينيا والهند وبلاد ما بين النهرين.

٣- جنوب أوروبا

تواجدت الفضة في مناطق يوغسلافيا وبلغاريا والمجر، وكذلك في اليونان وكريت ومقدونيا وتراقيا وجزر الكيكلاديس، واشتهرت تلك المناطق في كلا العصرين اليوناني والروماني بإنتاجها من الفضة. بالإضافة إلى ولايات مثل أسبانيا وفرنسا وبريطانيا وألمانيا في عصر الروماني[١].

كيفية إعداد الفضة الخام[٢]

في معظم إنتاج الفضة نجد ان هناك نسبة لا تتعدى ١أو ٢% من النحاس، هذا نظراً لاعتبارات اقتصادية توضع وفقاً لظروف كل عصر، فالنحاس يزيد من صلابة الفضة ويقويها كذلك يخفض درجة انصهارها، نلاحظ أن هذه النسبة متغيرة من وقت لآخر، هناك بعض المشغولات الفضية من مصر القديمة تحتوى على نحاس بنسبة ٢ : ١ وهذه دلالة على ضعف ذلك العصر، وهناك بعض من العملات الرومانية تحتوى على نسبة عالية من الفضة تصل إلى ٨٠% وأحياناً ٩٢.٢%، وقد حملت تلك السبائك دمغات مختومة بنسب المعادن التي تدخل في تكوينها (شكل ٢).

(١) Plinius, Historia Naturalis XXXIII, 44.
(٢) Forbes, Metallurgy in Antiquity, 1950, pp. 120 ff.

(٣) النحاس ومعادن أخرى

تعد المعادن التالية هي أهم مواد تصنيع الحلي في جميع أرجاء العالم القديم حيث كانت تستخدم كمادة رئيسية أو مادة مساعدة في تصنيع العديد من أشكال الحلي كالأساور والأقراط والقلائد ودبابيس الزينة والخواتم.

أ- من المعروف أن النحاس عرف بعدة أشكال نظراً لتنوع سبائكه، مثل سبيكة النحاس والقصدير (البرونز) التي عرفت في مصر وبلاد ما بين النهرين، وسبيكة النحاس والرصاص التي عرفت منذ منتصف الألف الثاني ق.م، وسبيكة النحاس والزنك التي عرفت في القرن الأول ق.م.

ب- يعد الحديد أيضاً من أهم المعادن التي استخدمت في صناعة الحلي، وهو من أولى المعادن التي تعرف عليها الإنسان، وقد احتفظ بقيمته على مر العصور، وقد عثر على حلى حديدية مطروقة في كل من مصر وإيران تتمثل في بعض القلائد تعود لعام ٣٠٠٠ ق.م. علاوة على استخدامه منذ عصور بعيدة في صناعة الأسلحة.

ج- يعد الرصاص أسهل المعادن من حيث تشكيلها، وهو معدن ثقيل يتحمل ضغوط عالية، بالإضافة إلى سهولة صهره، لذلك فهو المعدن المثالي للبسطاء فعلاوة على شهرته الواسعة في صناعة الأسلحة إلا أنه من أرخص المعادن على الإطلاق، إضافة إلى ذلك استخدمه الإنسان في صناعة الحلي المختلفة منذ الألف الثالث ق.م.

د- الأنتيمون هو معدن خفيف له لون أبيض فضي يشبه الفضة في شكلها ولكنه أكثر بياضاً، ويعتقد أنه لم يستخدم سوى في صنع الحلي. ولقد عثر على حلى مصنوعة من الأنتيمون في مصر تعود للأسرة الثانية والعشرين وكذلك في بلاد ما بين النهرين.

هـــ- إن معدن القصدير بالإضافة لما سبق من استخدامه لإعـــداد ســبيكة البرونز، فقد استخدم في حالته المفردة لصنع الحلي، وقد عرفت مصر بأنها أول من أنتج هذا المعدن في حوالي ٣٠٠٠ ق.م فهناك خاتم من الأسرة الثامنة عشرة مصنوع مــن القصـــدير، كــذلك عثــر علـــى مصنوعات قصديرية تعود لعصر الرومان في شمال إيطاليا وبريطانيا في شكل خواتم مصرية نوبية الصنع، إضافة إلـــى اســتخدامه مـــع الرصاص لإعداد سبيكة قصدير- رصاص.

و- مجموعة المعادن البلاتينية، وهى معادن استخدمت في صــنع الحلــي ولكن بشكل أندر مما سبق ذكره، والسبب في ذلك ندرتها هي نفسها، وهى:

البلاتينيوم، البلاديوم، أوسميوم، اريديوم والروثينيوم، وكـــان يـــتم العثور على هذه العناصر المعدنية مصاحبة لمعدن الــذهب فـــي قيعـــان مجارى الأنهار وبالقرب من مناجمه.

أساليب صناعة الحلي وتطورها

إن فن صياغة الحلي يعد من أقدم وأصعب الفنون، كما أن الوســائل المستخدمة فيه تتغير وتتطور وفقاً للمهارة الفردية للصائغ البســيط الــذي يعتمد عمله على أدواته التي غالباً ما يصنعها بنفسه من خاماتـــه المحليـــة المتاحة له. ومع ذلك فقد تمكن بمهارته العالية وأدواته البسيطة من إنتـــاج أجمل وأدق الحلي.

إن شرائح الذهب والفضة السميكة التي كانت تصنع منها الحلي قديماً، غالباً ما كان يتم تشكيلها باستخدام أدوات من البرونز أو الخشب أو العظم، وقد بقى العديد من هذه الأدوات خالداً بما فيها من قوالب ومثاقيب وقوالب سك ومطارق وسنادين بعضها معروفة لدينا حتى الآن وبعضـــها غريـــب

وغير معروف. نجد أيضاً أن الأزاميل المعدنية والسكاكين كانت من الوسائل الأساسية في قطع ألواح الذهب أو غيره من المعادن، كما نلاحظ أن النحاس من أشهر المعادن التي استخدمت في صناعة تلك الأدوات، ويليه مباشرة الحديد من حيث الأهمية وأيضاً من حيث المعرفة تاريخياً، فالحديد لم يستخدم قبل القرن الثاني ق.م، كما أنه لم يكن بفاعلية النحاس، وقد عثر على أدوات مصنوعة من هذين المعدنين في ميكيني(١).

(١) كيفية إعداد الألواح والرقائق المعدنية

إن السمة المميزة لجميع أعمال صياغة الحلي هي الاعتماد على استخدام الألواح المعدنية، خاصة الذهبية منها، التي كانت تستخدم بمعيار محدد يتم تحديده من قبل موظف يختص بذلك وفقاً للظروف الاقتصادية آنذاك ــ هو ما يعرف بالعيار أو الدمغة حالياً. كانت هذه الرقائق الذهبية تتفاوت في السمك، ونظراً لأن معظم سكان العالم القديم كانوا من الطبقة البسيطة لذلك كان اغلب إنتاج العالم القديم يعد من ألواح ذهبية رقيقة نتيجة لظروف هذه الطبقة الاقتصادية. كذلك لم يقتصر استخدام الألواح الذهبية على صياغة الحلي بل فقط إنها تخطتها لأكثر من ذلك مثل استخدامه لترصيع بعض المنحوتات وبعض الزخارف المعمارية في العصور القديمة.

وكانت هناك العديد من أحجام الألواح المستخدمة في صنع الحلي بنوعيها ــ الجنائزية والدنيوية ــ اختلفت فيما بينها بناء على كيفية الطرق عليها والسمك الذي يصل إليه اللوح المعدني نتيجة لهذا الطرق. أغلب تلك الفئات من الألواح المعدنية لم يقل سمكه عن ٠.٥مم، أما القليل جداً منها ما وصل سمكها إلى ٠.١مم. أما في حالة إستخدام الذهب في الطلاء أو

(١) R. Higgins, Early Greek Jewellery, *BSA* 64, 1969, pp. 143 ff.

التمويه والتطعيم لسطح خشبي أو معدني أو صخري كانت تستخدم ألـــواح ذهبية شديدة الرقة بحيث لا تتعد سمك الورقة ويكفي أن نقول أن المصري قديماً توصل لوسيلة جعلت الألواح الذهبية لا تتعد سمك ٠.٠٠١ مم. كما كان لكل نوع من الذهب أغراض خاصة تتوافق مع صـــفاته وخصائصـــه الطبيعية التي اختلفت من مكان لآخر(١).

ب- رقايق الفضة

وفقا لاعتبارات اقتصادية كانت الفضة بوجه عام لها فئات أكثر سمكاً من الذهب، لكن مع ذلك لم نجد الألواح الفضية التي صنعت منها الحلـــي والمصوغات تتعدى سمك ٠.٢٥ مم بل أنها في بعض الأحيان كانت تصل لسمك ٠.١ مم(٢).

ج- ألواح النحاس ومشتقاته

أما النحاس ومشتقاته فنجدها أقل طواعية من معدني الذهب والفضة، فالحلي القديمة المصنوعة من مشتقات النحاس عادة ما كانت تصنع وتصب مصمتة ــ غير مجوفة ــ ولقد تم العثور على بعض الرقـــائق والألـــواح المعدة من هذه المعادن للاستخدام في صياغة الحلي، وكانت تتمثـــل فـــي ألواح من البرونز بالغة الدقة تعود للعصر الروماني تبدو متقنة الطرق.

(١) R. Higgins., Greek and Roman Jewellery, London 1980, pp. 53 ff.

(٢) J. Ogden, Jewllery of the Ancient World, London 1982, pp. 43-71.

د- الحديد

هو من أقل المعادن المستخدمة بهذه الطريقة ـ الطرق ـ في صنع الحلي قديماً، حيث أنه ليس من الطواعية بما يتيح للصائغ طرقه بعد تحميته وتلدينه(١) لتحويله إلى شكل ألواح رقيقة، كما سبق مع المعادن الأخرى المذكورة.

بعد هذه العمليات من الطرق الذي يلي تحميه وتسخين المعدن للوصول به للسمك المطلوب، ترص الألواح المعدنية أفقياً فوق بعضها بحيث يفصل بينها طبقات متتالية من الرق(٢) أو الجلد، ونتيجة لذلك فُقدت الكثير من الكتابات التي ربما كانت لها فائدة تاريخية عظيمة ـ لأن كلا المادتين كانتا تستخدمان في الكتابة، وكثيراً ما عثر على ألواح ذهبية تحمل على وجهها بصمات الجلود أو الخطوط الدقيقة المكونة لأوراق البردي.

بوجه عام نلاحظ الشبة الشديد بين صناعة الحلي قديماً وحديثاً، فبينما كان يتم رصها أفقياً فوق بعضها البعض للمحافظة على استقامتها، نجدها اليوم تلف على إسطوانات ضخمة لنفس الهدف.

أولا: عملية الطرق Hammering

إن طرق المعادن وخاصة الذهب كانت له أدواته الخاصة التي غالباً ما تمثلت في أشكال مطارق مستديرة محدبة النهاية، وهى الأوسع انتشاراً من مثيلاتها المستوية النهاية لأنها كانت تعطى نتائج أفضل، فقد كانت تحقق إتمام عملية تمدد المعدن دون إحداث قطع أو خدش به، كما أن أفضلها كان اليدوي المصنوع من الحجر الصوان لأنها كانت تعطى ملمساً

(١) التلدين: عملية إحماء يصاحبها تبريد مفاجئ للمعدن ينتج عنها اتساع في مسافاته الجزيئية وهو ما يجعله أكثر ليونة.
(٢) الرق: نوع قديم من الورق يتميز بمتانته كما انه يشبه كثيرا الجلد.

ناعماً ومصقولاً لسطح المعدن. ولا توجد أدلة على استخدام المطارق المزدوجة أو المشطورة قبل منتصف الألف الأول ق.م في حين أن الكلابات والصولجانات قد عرفت قبل ذلك بفترة طويلة، استخدم كذلك الصانع قضبان البرونز في أزميل الطرق الخفيف التي يستخدمها في صناعة الحلي أو في بعض أعمال النحت، وكانت المطارق المزودة الإنجاز الأكثر أهمية بالنسبة لهذا الصانع ربما لكونها الوسيلة الأسرع والأسهل في طرق المعادن خاصة مع تزايد أعداد الناس وإقبالهم على مثل هذا المنتج للحصول على رقائق معدنية ــ خاصة من الذهب ــ بعملية الطرق يتم استخدام أداة أشبه بيد الهاون الصغيرة (شكل ٣). وهناك مثال شبيه لذلك عثر عليه مصنوع من مادة الهيماتيت[١] وهو ذو مقبض مريح لليد، وهو يختلف تماماً من حيث الشكل والحجم عن بقية المطارق الحجرية المستخدمة في طرق المعادن مع ملاحظة اختلاف أسلوب التعامل مع كل منها حسب طبيعته.

هناك عملية مهمة مصاحبة لعملية الطرق يجب الحديث عنها هي عملية الإحماء أو التلدين ــ تحميه ثم تبريد ــ للمعادن، وهى طريقة قديمة جداً لتطرية المعدن من أجل تسهيل طرقه.

ثانياً: ما يلي عملية الطرق

تتم عمليات تشكيل الألواح المعدنية المعدة بعد طرقها مباشرة، حتى تكون لا تزال محتفظة بمرونتها، ويتم تشكيل المعدن بعدة طرق وفقاً لشكل الزخرفة المنفذة عليه وكذلك تبعاً لنوع الحلي المراد تنفيذها (خاتم- قرط- عقد- دبوس...)، وقد تمكن الصائغ القديم من ابتكار العديد من طرق تشكيل وزخرفة المعادن التي سنتناولها بالتفصيل فيما يلي:

(١) الهيماتيت: هو أحد مشتقات معدن الحديد ولكنه أكثر لمعانا وجمالاً ومتانة منه.

(١) الختم Stamping

كانت تستخدم في هذه العملية أدوات مصنوعة من المعدن، أو الخشب أو العظم أو الحجر مثل الكهرمان الأسود المشهور بقوته وصلابته، وهي عبارة عن قوالب تتم إعدادها عن طريق النحت أو الحفر في هذه المواد، ويمكن صبها في حالة كونها معدنية في قوالب معدة بالنحت أو الحفر كما سبق.

أما طريقة استخدامها فإنها تعتمد على الضغط اليدوي أي القوة البدنية أو الطرق عليها باستخدام واحدة من أدوات الطرق المذكورة. وتستخدم الأختام المصنوعة في إحداث زخارف هندسية منتظمة على سطح قطعة الحلي مثل الخطوط أو النقاط المتتالية بانتظام، كذلك تنفذ أشكال حيوانية بسيطة كالجريفين والبيجاسوس بهذه الأختام عن طريق الضغط بها على ظهر الشريحة المعدنية، أما التفاصيل مثل العيون- الشعر- الأنف فقد كانت تضاف على وجه المعدن في خطوة تالية، ويعرف الوجه الذي يظهر على الظهر فيعرف باسم chasing أي النقش أما الجزء الخلفي منها على الظهر فيعرف باسم respousse أي المدفوع أو المردود، انتشرت هذه الطريقة في منتصف الألف الأول ق.م كما أنها كانت أوسع استخداماً مع الفضة (شكل ٤).

وهناك العديد من الأمثلة التي عثر عليها من هذه الأختام في أجزاء متفرقة من العالم القديم أشهرها على الإطلاق مصر واليونان[١].

وللحصول على نقوش أكثر عمقاً مما سبق تستخدم غالباً الأختام الصخرية وأحياناً المعدنية وقد كثر ظهورها في العصرين اليوناني

(١) B. Pfeiler-Lippitz, Späthellenistische Goldschmiedearbeiten, in: Antike Kunst 15, 2, 1972, pp. 107 ff.

والروماني حيث عثر على العديد من الميداليات المعدنية المنفذة بأختام وقوالب مصنوعة من المعدن أو الصخر (شكل ٥).

وهناك بديل لإجراء عملية الضغط على الألواح المعدنية بالأختام المعدنية والحجرية؛ وهو إجراء الخطوات السابقة لكن فوق نحت بارز على حجر كريم Cameo (شكل ٦) وهنا بالطبع ستكون التفاصيل أكثر وضوحاً وظهوراً على سطح المعدن. وهنا نجد طريقتين لتنفيذ هذا النقش:

(أ) بوضع لوح الذهب ــ المعدن ــ فوق الختم أو القالب مع الضغط أو الطرق عليه وهنا نحصل على نقش بارز.

(ب)بوضع لوح الذهب ــ المعدن ــ أسفل الختم أو القالب لتنطبع الصورة على المعدن، وهنا يكون النقش غائر في المعدن. (شكل ٧)، ونلاحظ من ناحية أخرى اعتماد الفنان أحياناً في استخدامه لهذه الطريقة على تكرار الوحدات الزخرفية بانتظام في كل مرة، التي نجد فيها بعض الأخطاء البسيطة مثل انعكاس الشكل الزخرفي في القطعة نفسها نجد أحد الأشكال أكثر بروزاً من الأخرى ربما نتجت عن ضربة أقوى.

أما الزخارف البسيطة فقد كانت تنفذ عن طريق العروة المتكررة ولفائف ورق الرق أو البردي والأسلاك المعدنية، كما يمكن تحقيق ذلك أيضاً عن طريق المكبس أو المثقب الذي يتم إعداد طرفيه بالنقوش المطلوبة بأحد الطرق السابقة بحيث يكون أحدهما positive والآخر negative لنفس الشكل الزخرفي. أن هذا الطراز يحتاج لقوة بدنية أقل من الطرق السابقة في إحداث الضغط على سطح المعدن مع مراعاة توفر المرونة في المعدن حتى لا يتعرض للقطع أو الثقب ــ وهى تشبه كثيراً طريقة سك العملة المعدنية.

نلاحظ أن العصر الهللينستى ومن بعده الروماني قد جمع كلا الطريقتين، كما كان المعدن الشائع في كليهما هو البرونز، وكانت أشهر موضوعاتها هي أشكال الأمفورات (شكل ٨) وأيضاً شكل إيروس.

فضل الحرفيون قديماً تشكيل شرائح أو ألواح الذهب على نموذج تشكيل أو (فورمة) أكثر من تشكيلها عن طريق الأختام، وذلك لأنها كانت تمكنهم من الحصول على تصميمات أكبر من حيث الحجم وكذلك أكثر بروزاً. هذه الوسيلة أصبحت أكثر بساطة في العصر الروماني (شكل ٩). وقد عثر على مجموعة كبيرة من الفورمات البرونزية تعود لذلك العصر في مصر احتوت على ميداليات تحمل صور جماعية أو فردية لآلهة نصفية وكذلك لرؤوس حيوانات، وكانت هذه المجموعة مصاحبة لرقائق ذهبية تعود للعصرين البطلمي والروماني. أما عن الحلي المستديرة أو المكورة فإنها غالباً ما كانت بشكل نصفين على الفورمات لأنصاف رؤوس حيوانات، والتي كان يتم الربط بينها للحصول على الشكل النهائي الذي يكون مجوفاً (فارغاً من الداخل) انتشرت هذه الطريقة في العصر الهللينستي حيث نجد أن الحلي المستديرة المصنوعة من كتلة واحدة كانت نادرة ــ خاصة المصمتة منها ــ وكانت غالباً من النحاس.

كانت الحلي المجوفة تملأ غالباً بالخشب أو البرونز في العصر الكلاسيكي(١)، وأحياناً برادة الحجر كما عثر في مصر على كرات ذهبية دقيقة مملوءة والأحجار، مع ملاحظة انه من النادر وجود قطع جوفاء ذات مقاييس دقيقة، إلا أنها موجودة، مثلما عثر على بعض الحلي الهللينستية

(١) B. Deppert-Lippitz, Griechische Goldschmuck, Mainz, 1985, pp. 136 ff.

والرومانية تضم حبيبات ذهبية بقطر يبلغ ١.٥مم صنعت في نصفين من الشرائح الذهبية الرقيقة (شكل ١٠) وهو ما يعد شيئاً مرهقاً للغاية.

لجأ الحرفي لحيلة فنية للمحافظة على ضغط الهواء داخل قطعة الحلي المجوفة وذلك للحفاظ على الزخارف الموجودة على سطحها، تمثلت في صنع فتحات خفية على سطح المعدن تسمح بدخول الهواء لجوفها، ولقد عثر على حلى يونانية ورومانية في مصر تتضح بها هذه الحيلة (شكل ١١).

كما لجأ الصائغ لحيلة أخرى تتمثل في ملئ تجويف المعدن بمادة غير قابلة للتمدد مثل الطين أو الرمل وذلك للحفاظ أيضاً على زخارف السطح، وهو ما وجدناه في حلى مصرية أيضاً؛ ومن المواد المستخدمة بهذا الصدد كربونات الكالسيوم والحجر الجيري وأحياناً الجص، وفي بعض الحلي المصرية وجد التجويف مليئاً بالماجنتيت ــ أحد مشتقات الحديد ــ المعالج بطريقة تمنع تمدده.

ثالثاً: الوسائل المختلفة لصياغة وتشكيل المعدن[1]

(١) التقطيع والتثقيب

في العصر الحالي يستخدم صائغو الحلي مجزات لقطع ألواح الذهب أو الفضة مثل المقص القصديري أو المناشير الدقيقة، ولكن في العصر القديم لم تكن مثل هذه الأدوات الدقيقة متاحة، فبداية ظهور هذه الأدوات كان في العصر الهللينستي والتي ما لبثت أن تطورت نتيجة لرغبة الصائغ في الحصول على مستوى أعلى من الدقة. كذلك فإن المقصات الدقيقة لم تعرف قبل العصور الوسطى بينما عرفت المناشير الدقيقة لدى الرومان واستخدمت على مستوى واسع إلا أنها لم تصل لمستوى الدقة الحالي.

كذلك كان يمكن قطع شرائح الذهب باستخدام سكين أو شفرة حادة، وبوجه عام كانت الوسيلة الشائعة قديماً للقطع هي الأزميل، فالعلامات التي يمكن رؤيتها على قطع الحلي القديمة وأعماقها تتراوح ما بين ١: ٢مم هي دليل واضح على استخدام الأزميل في تلك القطع.

إن إحداث قطع في ألواح الذهب أو الفضة النقية لم يكن بالأمر الصعب إذا ما استخدم الحجر الصوان أو أدوات من مواد صلبة وهو الأمر الذي لم يحدث قبل عصر البرونز. وقد استخدمت بعض أنواع هذه الأزاميل الحادة في تثقيب الألواح المعدنية بشكل متكرر مما يعطينا شكل المشربية أو التعريشة المتشابكة في النهاية، اعتماداً على ظاهرة الضوء والظل في إضفاء جمال أكثر على القطعة في الزخرفة التي تعرف باسم Opus interracial، والتي وجدنا لها تطور كبير في العصر البيزنطي (شكل ١٢).

(١) P.F. Davidson, Greek Gold-Jewellery from the Age of Alexander, London 1965, pp. 174 ff.

إن الأعمال الرومانية المثقبة تدلنا على أن صانعها قد استخدم طريقتين في تنفيذها، هما:

أ- وهى الأسهل، التي استخدم فيها الأزميل الحاد فقط لإتمام عملية القطع.

ب-أما الثانية فقد خصصت لقطع الألواح المعدنية السمكية، وهنا كان يتم أولاً تنفيذ حُفر أو فجوات في جسم المعدن، ثم بعد ذلك كان يتم فتحها باستخدام أزميل دقيق لتصبح ثقوب كاملة.

وقد تطور استخدام هذه الوسيلة خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، ومن ثم في العصر البيزنطي. وقد توصل العلماء لهذه المعلومات بعقد مقارنات عديدة بين تصميمات مثقبة في الخشب والعاج والعظم والأحجار الكريمة.

(٢) الحفر

هناك فرق كبير بين معنى كلمتي الحفر والنقش، فالحفر Engraving يقصد به استخدام أداة حادة مثل الأزميل ويكون لها نهاية ذات مقطع معيني ينتهي بنقطة حادة أو مسننة في آخره، وتستخدم هذه الأداة بدفعها داخل جسم المعدن لإزالة شريحة منه بما يتوافق مع شكل الزخرفة.

أما النقش Chasing فتستخدم فيه أداة تشبه الأزميل ولها حافة مستديرة انسيابية، ويتم استخدام مطرقة للطرق عليها لتسييرها فوق سطح المعدن للحصول على خط غائر في جسم المعدن مع إزالة أي طبقات أو أجزاء منه، أي أن جزيئات المعدن لا تتم إزالتها بل إزاحتها فقط.

يعد الحجر الصوان والأحجار النارية من أنسب المواد التي يمكن استخدامها في صناعة تلك الأدوات، ذلك لأن المعادن لن تكون في صلابتها أو دقتها.

إن أهم الأدلة التي تشهد على وجود تقنية الحفر في صناعة الحلي هي قطع حلى تعود للألف الأول ق.م وهى تحمل بعض الزخارف البسيطة السطحية بشكل سنابل القمح، ومن أشهرها نماذج تعود لعصر الرومان عثر عليها في مصر، منها خاتم يحمل حفر بشكل سعفة النخيل (شكل ١٣) وكذلك مجموعة من الخواتم تظهر عليها مواضع غائرة لفصوص تعود للقرن الأول ق.م وتظهر بها زخرفة الزجزاج أو الـ Tremulo.

إن أغلب تصميمات الحفر الموجودة على الخواتم الذهبية أو المعدنية بوجه عام تم تنفيذها باستخدام إحدى الطريقتين السابقتين، إلا أن الصائغ أحياناً كان ينفذها باستخدام طريقة الشمع المفقود Lost-wax التي كانت تتم في خطوتين: الصب Casting ثم النقش Chasing، حيث يتم صب الشكل أو القاعدة الأساسية لقطعة الحلي في قالب معد لذلك، ثم تنفذ الزخرفة الغائرة عليه بعد ذلك بالطرق السابقة، وأبرز الأمثلة على هذه الطريقة عثر عليها في مصر أيضاً. يمكن كذلك تنفيذ بعض الحزوز أو الخربشات على سطح المعدن إما باستخدام سن معدني أو صخرة خشنة. ونلاحظ بوجه عام أن النقش كان أكثر شيوعاً من الحفر في زخرفة الحلي في العصرين اليوناني والروماني. وهناك مثال بسيط من العصر الروماني (شكل ١٤) يحمل نقش سطحي لا يكاد يصل لعمق ٢ مم بهً خطوط مستقيمة منفذة بالأزميل، أما الخطوط المنحنية الموجودة به نفذت بتوجيه الأزميل

بزوايا معينة عن طريق طرقات مختلفة في شدتها وقد استخدم هذا الأسلوب في تنفيذ أشكال أكثر تفصيلاً (شكل ١٥).

ولا توجد أى أدلة على استخدام عجلة القطع في تنفيذ قطع الحلي بالرغم من استخدامها في صنع الأختام الحجرية.

في شكل آخر لزخرفة سعفة النخيل (شكل ١٦) نجد إمكانية تنفيذها باستخدام عجلة القطع مع عدم الجزم بذلك، فهي تشبه كثيراً الخطوط المنفذة بهذه الطريقة. إن استخدام عجلة القطع كوسيلة لحفر المعادن يتسبب في فقد جزء من مادة المعدن، وهو ما يعد خسارة للصائغ، بينما لا يتسبب النقش في فقد أى جزء يذكر وهذا من أهم أسباب انتشاره وتفضيله وحتى يومنا الحاضر حيث نجد قطع الحلي المنفذة بزخارف منقوشة أو محفورة تستخدم فيها نفس تلك الأدوات القديمة ولكن بدقة أكثر، فالأزاميل الدقيقة والمطارق المستخدمة في تسييرها ما زالت هي الوسيلة الأساسية لإنتاج أجمل القطع المزخرفة وأدقها.

(٣) الشرائط والأسلاك المعدنية

ما زال الخلاف حول الطرق القديمة لصناعة الأسلاك والسيور المعدنية قائماً، فالحلي القديمة غالباً ما كانت تحتوى على أسلاك وسلاسل معدنية إضافة إلى الأجزاء الزخرفية التي لم تقل عنها في الأهمية، وقد عثر على كميات كبيرة منها اتضحت لنا فيها قدرة الصائغ القديم على القيام بعمله على مستوى عال من الدقة والمهارة، وهو ما يقودنا إلى أنه كان يستخدم طرق فنية ناجحة في إنتاجها بغض النظر عن مدى دقتها وتطورها.

إن هناك بعض الآثار والرسوم الجدارية الباقية والتي أخبرتنا عن بعض تفاصيل هذه الصناعة إلا أننا في بعضها نجد حيرة أكبر للتعرف عليها وفهمها، لذلك فإننا نستعين ببعض المصادر الكتابية لتفسير ما يصعب علينا فهمه من هذه الرسوم والمنحوتات بالإضافة إلى إمكانية الاعتماد على الفحص المجهري الحديث للسيور والأسلاك المعدنية القديمة الباقية لدينا.

إن الطريقة الاعتيادية لإنتاج هذه السيور والتي ما زالت مستخدمة حتى يومنا هذا هي طريقة "السحب" أو "drawing"، وهى عبارة عن سحب القضيب المعدني من خلال عدة ثقوب متدرجة القطر، تصغر وتصغر بالتدريج مصنوعة في لوح معدني مخصص كأداة لهذه الطريقة (شكل ١٧) فيتغير سمك القضيب المعدني ليصبح أكثر طولاً وأقل سمكاً، وذلك بمساعدة عملية التلدين مادة المعدن.

تعد هذه الطريقة من الوسائل البسيطة التي كان يمكن تنفيذها في الورش الصغيرة، وكانت تستخدم الكماشة أو الزرادية في سحب القضيب المعدني من خلال تلك الثقوب، أما في الورش الصناعية الضخمة فقد كانت تستخدم تروس ساحبة لإنتاج عدد أكبر من القضبان المعدنية. لذلك فإن عمليات السحب تترك أثراً لحزوز طولية على جسم السلك المعدني وهو عادة ما يساعدنا في التعرف على الأخطاء المصاحبة لتلك العملية كما في القضيب (شكل ١٨). ومن المؤكد أن بساطة هذه القاعدة هو ما ساعد على انتشارها واستمرار استخدامها حتى الآن في الفترات التي سبقت التعرف على اللحام soldering حيث كان الصائغ يلجأ لتثبيت السيور المعدنية ببعضها ــ خاصة

الذهبية ـــ بتحميتها لدرجة معينة ثم رصها فوق بعضها بالشكل المطلوب.

وتخبرنا أحد المصادر الكتابية القديمة كيف كان الناس قديماً يضغطون الذهب ويحولونه إلى رقائق معدنية ثم يقطعونه ويحولونه إلى رقائق معدنية ثم يقطعونه ويحولونه إلى أسلاك، أي أن التقطيع الدقيق كان إحدى الوسائل في صناعة السيور المعدنية، كذلك كان الناس في العصر الروماني يستخدمون هذه الطريقة في الحصول على الخيوط الذهبية لصناعة النسيج المذهب عن طريق تقطيعها في شكل شرائط دقيقة جداً، ثم تحويلها إلى خيوط عن طريق رقّها بين سطحين مستويين مع الضغط عليها أو عن طريق الطرق، ثم يلي لفها على بكرات مستديرة.

والطرق هي الوسيلة التي سادت في صنع الأسلاك المعدنية إلى ما بعد منتصف الألف الأول ق.م، وكذلك عُثر على بعض القوالب المعدة بشكل يشبه الشّق أو الأخدود ربما كانت تصنع الأسلاك عن طريق الصب أو ربما الطرق عليها بداخلها من أجل تسويتها ثم يأتي دور عملية التلميع burnishing، التي كانت تستهدف الصقل والتنعيم لسطح المعدن وهو ما تعددت الطرق في تنفيذه وأسهلها "الصنفرة".

أما عن الأسلاك والسيور المعدنية المجوفة، فقد استخدمت قديماً العديد من التقنيات البسيطة لإنتاجه، جميعها تعتمد على استخدام عملية السحب والطرق والقص بمساعدة عملية اللحام طبعاً.

وهناك شكل آخر من هذه الشرائط المعدنية أو الذهبية وهى الشرائط الملتوية، التي صنعها الصائغ قديماً بشكلين إما محوري، أو مفلطح (شكل ١٩)، وكانت تنفذ كالآتي:

أ- **المحوري**: يتم عن طريق لف الشريط المعدني حول أنبوب صلب يشبه الماصة بطريقة طولية، أي أن الشريط المعدني هنا يلتف حول محوره أو عن طريق استخدام الجهد أي القوة البدنية في لفه حول نفسه أيضاً.

ب- **المفلطح**: كان يتم الحصول على هذا الشكل عن طريق تنفيذ الشكل المحوري أولاً بإحدى الطريقتين، ثم الضغط عليه أفقياً (تبطيطه) ليصبح مفلطحاً.

وقد استخدم هذا الشكل الزخرفي من الشرائط المعدنية في تنفيذ العديد والعديد من أشكال الحلي (شكل ٢٠).

كل هذه الطرق استخدمت في سحب الذهب والفضة على السواء للحصول على الأسلاك والسيور بالإضافة للعديد من المعادن الأخرى.

(٤) الأسلاك المزخرفة

منذ منتصف الألف الثالث ق.م وما تلاه من عصور غطيت الأسلاك المعدنية والسيور بغطاء زخرفي ذو تشكيلات غنية اختلفت من حيث طرق تنفيذها، فقد استخدمت سلكتان معدنيتان لتلتفا معاً كل منهما حول الأخرى، وذلك في تشكيل حلقات الخواتم، والأقراط وكذلك الأساور، وفي بعض الأحيان كانت تجدل وتضفر هذه الأسلاك معاً ــ حلقة بداخل حلقة ــ لتشكيل وصنع السلاسل (شكل ٢١). كما استخدمت الأسلاك المختلفة ذات المقاطع المربعة أو المستديرة في هذا الغرض مع ملاحظة اشتهار الأخيرة أكثر من الأولى في العصرين الهللينستي والروماني (شكل ٢٢).

وتظهر لنا طرق جديدة ابتدعها الصائغ القديم لزخرفة تلك الأسلاك المعدنية مثل أن يجعلها تبدو وكأنها صف من الخرز أو الكرات الصغيرة المتتالية المتصلة، وذلك عن طريق استخدامه لأداة حادة تشبه المسطرة

تمرر على جسم السير المعدني ذهاباً وإياباً بشكل متعامد عليه حتى تصنع ما يشبه الحفر المنتظمة التي قد تكون في النهاية أشكالاً مستديرة أو أشكالاً مربعة، وهى تشبه في مفعولها ببساطة مفعول مسطرة تمرر على سطح قلم رصاص (شكل ٢٣).

تعد زخرفة الخرز beads من أهر زخارف العصر الهللينستي، بينما يقل ظهورها كثيراً في العصر الروماني، ونجد أنه تتنوع من حيث الشكل في العصر الهللينستي فلقد تنفذ بمحيط كامل، وقد تنفذ بشكل نصفي قد يكون مستدير وقد بكون مربع (شكل ٢٤).

كذلك فإن الأسلاك اللولبية الملتوية كثر استخدامها كعنصر زخرفي في العصر اليوناني، وكان من أشهر الوحدات الزخرفية المستخدمة في الحلي في العصر الهللينستي، إلا أنه لم يكن كذلك أيضاً في العصر الروماني. وكان الظهور الأول لهذا الشكل في بلاد اليونان في العصر الأرخى أي ما بين القرن السابع والسادس قبل الميلاد.

(٥) السلاسل

إن صياغة شكل السلسلة يعتمد في الأساس على عملية تحويل المعدن إلى أسلاك معدنية رفيعة وإعدادها للاستخدام في الصياغة، وقد تطورت كثيراً أشكال السلاسل وطرق صياغتها، ولكنها عموماً باختلاف أشكالها تنقسم إلى فئتين:

(١) البسيطة: وتكون مصنوعة من حلقات مفردة أو مزدوجة أو أكثر كل متداخل بشكل بسيط.

(٢) المجدولة: وتتكون من حلقات مشكلة بطريقة منحنية تتداخل مع بعضها بأشكال معقدة وفقاً للتصميم الذي يضعه الصائغ مع مراعاة أن لكل فئة أشكال متعددة وطرق مختلفة للتداخل (شكل ٢٥). وهذه

القائمة تضم بعض أشهر الأنواع في العصرين الهللينستي والروماني والتي بالتأكيد لها أصول أقدم:

(أ) Simple link السلسلة البسيطة أحادية الحلقات وهى نادرة لعدم توفر الشكل الجمالي فيها.

(ب) Double link السلسلة البسيطة مزدوجة الحلقات ونجدها بشكل أكبر، وهى تطور للنوع السابق.

(ج) "S" link البسيطة ذات الحلقات على شكل "اس".

(د) Simple loop-in-loop شكل آخر للسلسلة أحادية الحلقات تثنى فيها الحلقة من المنتصف.

(هـ) Loop-in-loop شكل ثالث للسلسلة أحادية الحلقات أيضاً تتحول فيها الحلقة للعددين 88.

كان الصائغ يتمكن من تشكيل الأسلاك في شكل حلقات مستديرة عن طريق لف السلك حول أنبوب أو قضيب حجري أو معدني، ثم يقطع الحلقة عند نهايتها، هذا عن الأشكال الثلاثة الأولى. أما الأشكال الأخرى فقد كانت الحلقات تطوى بطرق مختلفة لتعطى أشكالاً أخرى:

(و) Double loop-in-loop مجدولة ثنائية الحلقات، تنتج عن تداخل حلقاتها بطريقة معينة.

(ز) Three double loop-in-loop مجدولة ثلاثية الحلقات، تتداخل حلقاتها بنفس الطريقة السابقة.

وهذان الشكلان استخدم الصائغ فيهما اللحام المعدني لإعطاء بعض المتانة، وأول ظهورها كان في مصر في منتصف الألف الثالث ق.م.

(ح) The Strap (h) أصبح بعد ذلك من المألوف صياغة السلاسل بشكل حلقات مترابطة عرضياً جنباً إلى جنب، وكان أول ظهور لهذا الشكل

السائد للسلسلة في العصر الهللينستى، ولكنه أصبح أكثر ندرة في العصر الروماني وما تلاه.

لقد عثر على العديد من هذه السلاسل كلقى أثرية من أبرز أمثلتها، واحدة يتخذ فيها السلك المعدني شكل الزجزاج، يقطع حلقاتها عرضياً سلك يربط بين تموجاتها، يعود هذا المثال لعصر البطالمة، عثر عليه في مصر ويرجع للقرن الثالث أو الثاني ق.م وهناك مثال لسلسلة من عهد الرومان، عبارة عن حلقات بسيطة متداخلة بشكل مفرد، وبداخل الحلقات المعدنية نجد حبيبات خرز من الزجاج الأزرق، ونجد أن حلقاتها ليست ملتحمة كأغلب إنتاج العالم الهللينستي من السلاسل التي نادراً ما كانت تلحم لحاماً معدنياً.

وتعد كتابات ثيوفيلوس التاريخية هي أهم المصادر على الإطلاق في استقاء تلك المعلومات الدقيقة، حيث أن تلك الكتابات هي التي فسرت العديد من النقاط المبهمة حول هذا الفن.

(٦) سبائك اللحام

اعتمد الصائغون قديماً على المهارة والذكاء في الربط بين مكونات قطع الحلي التي صنعوها، وذلك بواسطة طرق ميكانيكية غالباً يدوية (شكل ٢٦، ٢٧، ٢٨) لكنه بعد أن عرف اللحام واستخدام بعض المعادن لإتمام هذه العملية ساعده ذلك على التطوير وإعطاء المتانة والقوة لمصوغاته، وذلك عن طريق استخدام عنصر محفزاً بمساعدة درجة الحرارة المرتفعة لصهر المعدن ــ الذي تكون درجة حرارة انصهاره أقل من درجة انصهار المعدن نفسه ــ وبالتالي عند تماسكه مرة أخرى فإنه يكون قد حقق عملية الالتحام. هذه باختصار هي عملية اللحام المعدني، التي تعتمد أساساً على وجود سبيكة معدن يتوفر فيه الشرط السابق وهي

عملية عرفت منذ قديم الأزل وقد كانت معروفة تماماً لدى المصري القديم (شكل ٢٩).

(٧) الدمج بين معدنين

"كان من الممكن الربط بين سطحي معدنين أملسين نقيين باستخدام الضغط والحرارة". هذا ما جاء عن كتابات ثيوفيلوس، بالفعل توجد أمثلة على هذا القول إلا أنها تعد قليلة جداً، جميعها اعتمدت على استخدام الفرق بين درجات حرارة انصهار كل من المعدنين، وإجراء الدمج في إطار هذا الفرق بحيث يكون أحدهما مازال صلبا والآخر على وشك الانصهار.

من المعروف أن الذهب النقي ينصهر عند درجة ١٠٦٤ درجة مئوية، ولكنها تنخفض بنسبة ٣٠ درجة مئوية عند إضافة نسبة ٤٠% من معدن الفضة. وهو ما ينتج عنه تكون السبيكة ذات الخواص المحسنة.

وبذلك نجد أنه وفقا لطبيعة أي معدنين يمكن الجمع بينهما إما سطحيا مثلما ذكرت في الفقرة الأولى وقد يكون الدمج دمجاً جزئيا تتداخل فيه جزيئات المعدن لتكون سبيكة من نوع معين.

(٨) الطلاء المعدني **Plating**

الطلاء بالذهب والفضة هو أهم أنواع هذا الطلاء حيث أنهما أثمن المعادن التي عرفها الإنسان منذ القدم، والطلاء المعدني هو عملية الهدف منها تغطية مادة رخيصة بطبقة رقيقة من معدن ثمين، وهى من الوسائل القديمة جداً التي عرفها صائغ الحلي.

وقد اكتشفت في مصر مجموعة من التماثيل المقلدة – المزيفة – تعود للعصرين اليوناني والروماني، هذه المجموعة مطلية بالذهب، وقد صنعت بحيث تماثل بعض الأعمال الذهبية الأصلية التي كانت تسبقها زمنيا.

كذلك الخواتم المصنوعة من الرصاص والمطلية بالذهب كانت تعد طريقة لتقليد وتزييف القطع الثمينة الأصلية، ونلاحظ أن الرصاص المطلي له نفس الملمس ونفس وزن الذهب إلا أن الحديد والنحاس يعطيان نتائج أفضل من حيث الشكل حيث يكون لهما نفس بريق الذهب الحقيقي عند طلائهما.

وهناك العديد من الكتاب في العصر الروماني وصلتنا كتاباتهم عن هذه العملية مما يفيد بأنها كانت معروفة لديهم آنذاك تماما في العصر الروماني المبكر حيث كانت هناك بعض الضوابط الأخرى التي دفعت الصائغ للاعتماد كثيرا على هذه التقنية، تمثلت في مجموعة قوانين سنت بشأن احتكار أو قصر ملكية الذهب النقي على الطبقات الاجتماعية الغنية مما وسع سوق الحلي المقلدة أمام عامة الشعب.

وفي هذا الطراز من الحلي استخدم الصائغ أبسط الطرق المتاحة في الحصول عليه، فنفذه بطريقتين:

الأولى: wrapping أي التغطية الكاملة للمادة عن طريق صهر الذهب أو الفضة أولاً ثم سكبه ليغطى المادة بقشرة مطابقة تماماً لتفاصيل السطح الذي تغطيه.

الثانية: folding أي تغطية أو لف المادة الرخيصة بشريحة ذهبية أو فضية رقيقة معدة لهذا الغرض باستخدام أدوات الصياغة المختلفة لطيها وطرقها فوق تفاصيل سطح المادة المغطاة.

وقد عُرفت هذه الطريقة منذ الألف الرابع ق.م حيث عثر على مثال يعود لعصر ما قبل الأسرات في مصر عبارة عن عقد بشكل حبيبات أو كرات متتالية مصنوعة من الحجر الجيري المغطى بطبقة سمكها ١١ مم من الذهب، استخدمت في صنعه الطريقة الثانية.

كذلك نجد لدينا مثال يعود للقرن الخامس ق.م. أي يعود للعصر الآرخى عبارة عن قناع للرأس مطلي بالفضة المطروقة بنفس الطريقة السابقة، وظلت هذه الطريقة معروفة إلى جانب الطريقة الأولى حتى العصور التالية.

من المهم أن نذكر أيضاً أن سمك الطبقة المعدنية التي كانت تطلى أو تغطى المادة الرخيصة كانت تختلف من عصر لآخر بناء على ظروفه الاقتصادية إضافة إلى قدرة الصائغ في الحصول على أدق سمك للشريحة المعدنية وفقا لمهارته وأدواته التي استخدمها.

(٩) الأقفال fasteners

إن العقود و الأساور القديمة والحديثة على السواء تحتاج لوسيلة دائمة ومتينة للفتح والقفل عند الحاجة، وأشهر وأقدم هذه الطرق كانت طي نهايتي طرفي العقد أو السوار على بعضهما كما في (شكل ٣٠)، هذه الوسيلة البسيطة استخدمت بشكل أوسع في العصور القديمة خصوصا أقفال عقود الفيانس ــ الفخار المزجج ــ المصرية والتيجان أيضا، وبوجه خاص كأقفال للحلي الجنائزية بكل أنواعها.

ولشدة حاجة الإنسان لهذه الوسيلة وجدنا أشكالها تتنوع بشكل واضح لتوائم كل الأغراض ما بين مشابك أو عرى وأبازيم، اختلف حول طرق صناعتها الدارسين، ويمكننا التعرف على بعضها من خلال (شكل ٣١). ومن أبسط هذه الطرق على الإطلاق وربما أقدمها أيضاً قفل العروة أو الحلقة والكرة الذي وجد منذ عصر الدولة القديمة في مصر. أما الحلي المعدنية الصلبة فقد كان يستخدم الصائغ لهـا عادة القفل ذا الخطاف

المزدوج، في حين أنه كان يستخدم مع المواد الأكثر طواعية تنويعات أكبر من الأقفال ذات الأشكال والموديلات التي تتكون من عروة وخطاف.

لقد ظهرت الحلي الهللينستية والرومانية من بعدها تحمل نفس الطراز السابق من الأقفال، إلا أن الهللينستية تميزت بطرز رؤوس الحيوانات والطيور والمختلفة في أقفالها، وهناك أيضاً بعض الأشكال التي حملت زخرفة-الثقوب، وأحيانا كانت تزين بالمينا.

أما الحلي الرومانية فقد ظهرت مقلدة بوضوح للأشكال الهللينستية، ولكنها عموما كانت أقلّ تعقيدا وغالباً ما احتوت على أحجار كريمة إما عن طريق الأسلاك المعدنية أو عن طريق الحفر والتثبيت للحجر في المكان المعد له – كما سنذكر تفصيلا في الصفحات التالية.

وهناك طراز آخر من الأقفال عرف بطراز الحربة، وهو ما يمكننا التعرف عليه في أحد الأساور الذهبية، عثر على هذا السوار في إحدى الخزائن التي ترجع للقرن الأول ق.م، هذا الطراز يعد من أكثر الابتكارات ذكاء ودقة.

إن أكثر الأقفال المستخدمة قديما دقة وأناقة كانت بلا شك مشابك الانزلاق التي تظهر في الحلي المصرية بدءً من عصر الدولة الوسطى، وفيما يبدو أنها ابتكار محلى مصري صرف، وتعتمد في عملها على انزلاق القطعة التي تحمل حافة التثبيت بداخل قطعة أخرى تحتوى على حيز مماثل لهذه الحافة تماما بحيث يتم تعشيق الجزئين بإتمام عملية الانزلاق.

إن دقة وأناقة هذا النمط من الأقفال لا يمكن مضاهاته بأي من الأنماط الأخرى، ومازال هذا الطراز مستخدما حتى عصرنا الحاضر.

وكما سبق القول أن موطن هذا الشكل هو مصر من عصر الدولة الوسطى واستمر في انتشاره في الدولة الحديثة أيضاً، واستخدمت في كل من الحلي الدنيوية والجنائزية مثلما نرى في حلى الملك الصغير توت عنخ آمون من أساور وعقود صدرية.

أما في خارج مصر ففيما يبدو أن الناس فضلوا استخدام الأقفال ذات المفصلات في صياغة حليهم. بالرغم من العثور على أنواع كثيرة منها ضمن الحلي المصرية التي تعود لعصر الدولة الوسطى واستمرت إلى ما بعدها من فترات تاريخية، ثم انتقلت إلى جزر بحر أيجة وغرب آسيا وربما عن طريق التجار وأشهرهم الفينيقيين. وقد عرفت هذه الطريقة على نطاق واسع في الحلي الهللينستية والرومانية في كلا العصرين، وتكمن فاعلية القفل ذو المفصلات في إمكانية الحصول على بعض المرونة والحماية في حركة القفل، ويكون جسم التثبيت في هذا الطراز عبارة عن قضيب يدخل في أنبوب معدني دقيق بنفس مقاييسه تماماً، وينقسم هذا الأنبوب لجزئين عند نهايتي طرفي العقد أو السوار، ثلثيه الخارجيين عند إحدى النهايتين والثلث الأوسط عند الأخرى. ويتم مرور القضيب داخل الأنبوب بكامل أجزائه بحيث يجمع الجزئين ليظهرا كقطعة واحدة من حول القضيب معاً، وبالتالي يقفل العقد أو السوار. في بعض الأحيان إذا لم يكن المفصل محكم التركيب يضيف الصائغ سلسلة متوسطة الطول تربط بين مفصلي القفل كتأمين لقطعة الحلي تعرف بـ Safety chain .

بدءً من القرن الرابع الميلادي حل محل هذه الطريقة شكل آخر عرف بالقفل ذي البرغى screw fastener، وهو شكل متطور للطريقة السابقة وقد عرف حتى العصر الإسلامي، كل ما يمكننا ذكره عن هذه الطريقة أنها استخدمت بشكل واسع جداً في صناعة البروشات من طراز القوس

المعدني الرومانية الصنع، عرفت باسم cross bow، التي اشتهرت بها الإمبراطورية الرومانية بشدة في القرن الرابع الميلادي كما سيأتي الذكر.

إن البروشات التقليدية يمكن تصنيفها تحت بند المشابك ذات العروات التي تحدثت عنها في البداية وعن ظهورها في الألف الثالث ق.م. التي كانت تحتوى عروة أو مشبك لاحتجاز الدبوس وتثبيته في مكانه، هذا الشكل أو العروة حل محلها في النصف الثاني من الألف الثاني ق.م. شكل جديد من أقفال الدبابيس (شكل ٣٢-٣٣).

الأحجار الكريمة

أولاً: كيفية تثبيت الأحجار الكريمة على قطع الحلي المعدنية

هناك العديد من الطرق المختلفة لتثبيت الأحجار الكريمة على قطع الحلي، في بعض الأحيان نجد قطع الحلي تحتوى على حجر كريم أو أكثر، وغالبا ما تكون من الأقراط المحمولة عن طريق حلقات معدنية رفيعة أو عدة أسلاك مجدولة، وغالبا ما يوجد الحجر الكريم في نهايتها، وأحياناً في بدايتها أو الاثنين معا في بعض الطرز، وفي كلتا الحالتين يتم كبس الحجر الكريم في مكان معد له بدقة بمساعدة مادة لاصقة أو طريقة ما للتثبيت.

وعلى مستوى كل اللقى الأثرية من الحلي القديمة بوجه عام وجدنا أن هناك ثلاث طرق أساسية لتثبيت الأحجار الكريمة على قطع الحلي المعدنية هي:

أ- طريقة الأسلاك.

ب- طريقة الكبس

ج-طريقة الحزوز.

في الطريقة الأولى وهى التثبيت بالأسلاك، نجد أنها الأكثر شيوعاً وإحكاماً للحجر من بين طرق العصر القديم في تثبيت الأحجار على الحلي، وتعتمد ببساطة على استخدام كرات أو أشكال الأحجار الكريمة المثقوبة مثل خرز المسبحة مثلا مع خيوط معدنية حيث يمرر بداخل ثقوب الأحجار المعدة لذلك.

إن العقود المكونة من العديد من الحبات المتتالية من الأحجار الكريمة التي تمر بداخل ثقوبها حلقات معدنية تعد من أشهر طرز الحلي التي ظهرت معتمدة على هذه الوسيلة، وقد عُرفتْ على نطاق واسع في العصر

الهللينستى واستمرت إلى ما بعده من العصور ولكننا نجدها أكثر جمالاً واتقاناً في العصر الروماني.

نجد أحيانا أن السلاسل من طراز loop-in-loop كانت تمرر من خلال الثقب المعد في الحجر الكريم، ولكن الأكثر شيوعا هو تمرير الأسلاك مفرودة مع بعضها في شكل حزمة من داخل الحجر ثم يتم طي كل منها على نفسه لمنع انزلاق الحجر الكريم (شكل ٣٤)، ويكثر انتشار هذه الطريقة في العصر الهللينستى وتستمر حتى العصر البيزنطي، وغالباً ما كانت نهايات هذه الطيات مغطاة بشكل جمالي حتى لا تخدش أو تكسر.

هناك شكل مختلف تم العثور عليه في العصر الروماني (شكل ٣٤)، يكثر انتشاره في العصر الروماني المتأخر، يعتمد هذا الشكل على أجراء عملية لحام معدني في نهاية السلك بحيث يطوى على نفسه فيبدو بشكل حلقة، تعد هذه الطريقة هي أساس عملية صياغة الأقراط ذات الأحجار الكريمة المدلاة عند الرومان، وقد وجدنا في إحدى قطع الحلي التي عثر في ولايات الإمبراطورية قدم هذه الطريقة التي تعود لعصر قديم إلا أنها استمرت حتى العصر الروماني ويمكن توضيح هذا الشرح من خلال (شكل ٣٤).

نجد أن الفرق بين هذه الحلي الرومانية وما سبقتها أن الخواتم والأقراط الرومانية ذات الحجر الكريم كان يتم تثبيت الحجر فيها عن طريق شوكتين للحد من حركة الحجر فيها يمينا ويساراً.

أما الطريقة الثانية وهى طريقة الكبس، فهي تقوم أساساً على عدم ثقب الحجر الكريم، ولكن إعداد وضع مقاييس مناسبة لأبعاد الحجر في جسم أو على سطح المعدن، بحيث يكون هذا الموضع بمثابة حفرة أو ثقب يحشر فيه الحجر الكريم، أحيانا لزيادة التأكيد على عملية التثبيت يستخدم الصائغ

مادة لاصقة أو دبقة كما يطلق عليها، مثلما نجد في بعض القطع المصرية من استخدام الصائغ لخليط من الجير المخلوط بمادة دهنية للتأكيد على تثبيت الحجر في القطعة.

في بعض الأحيان يتم قطع الحجر بحافة مرتفعة، وحتى العصر الروماني، ظلت تستخدم هذه الطريقة التي ترجع للعصر المصري والفارسي في الألف الثالث ق.م والتي ظلت تتناقل حتى وصلت للعصر الروماني. هناك عدة تطورات لحقت بنفس هذه الطريقة من التثبيت مثل:

- أن يخشن الصائغ سطح كل من التجويف بجسم المعدن وكذلك جسم الحجر المراد غرسه فيه، وهو ما من شأنه تخشين السطحين وبالتالي زيادة معامل الاحتكاك لهما مما يعمل على زيادة تثبيتهما.
- في بعض الأحيان كان يحتاج الصائغ لتشكيل المعدن أكثر بحيث يجعل له حافة منغلقة إلى الداخل لتحتوى وتحتجز الحجز بشكل أكبر، وقد عرفت هذه الطريقة في تثبيت الحجر على قطع من الحلي منذ العصر الهللينستى، وفي العصر الروماني أتقنت بشكل أكبر.
- وجدنا بعض القطع تفصل بين جسم المعدن وجسم الحجر الكريم فيها طبقة من الرراتنجات ربما لتسهيل عملية التثبيت.
- أحيانا نلاحظ أن الصائغ برغبة منه في تحقيق عنصري التخشين وخلق حافة الاثنين معا، يقوم بقطع أو تشكيل الحافة على شكل " dogs teeth" أي أسنان الكلب، ليتحقق له عنصر الثبات بشكل أكبر.

أما الطريقة الثالثة فهي طريقة الحزوز أو التقييد، وهي مازالت تستخدم في حلى عصرنا الحالي خاصة في قطع الأحجار الكريمة ذات الأحجام الضئيلة، حيث يتم تثبيت الحجر بواسطة أسلاك معدنية تمر على حزوز محفورة في جسم الحجر، من المهم أن نعرف أن هذه الطريقة لم

تظهر سوى في العصر الروماني الذي نجد في حليه تشابه كبير مع حلى العصور الوسطى.

وتعد هذه الطريقة من أمتن طرق التثبيت بهذا الصدد، إلا أنها لا تحافظ على الشكل الجمالي لقطعة الحلي ويمكننا أن ندرك ذلك بمجرد أن نقارن بين شكل قطعة الحلي التي تحمل حجر كريم مخربش تمر الأسلاك المعدنية بداخل خطوط خربشاته بقطعة الحلي التي تحمل حجرا كريما يظهر الجزء الأكبر منه ومحاط بإطار بسيط يحتويه.

من المنطقي ألا تكون هذه الطريقة مناسبة لتصميمات الخواتم وخاصة مع الذي يستخدم منها كختم، وهى كثيرا ما استخدم مع الأحجار النفيسة التي تستخدم كحلية بمفردها في قطعة الحلي، والتي يرغب الفنان في الحفاظ عليها بغض النظر عن شكلها.

إن الأهمية المتزايدة لبريق الحجر الكريم وإظهار عنصر الشفافية في الجواهر النفيسة، هي الشيء الذي سعى إليه صائغ العصر الروماني بشكل خاص، وهو الشيء الذي مهد لبداية ظهور هذه الطريقة واستخدامها في تثبيت الأحجار الكريمة.

وبذلك قدمت لنا هذه الطريقة وسيلة تمكن من تثبيت الحجر الكريم بحيث لا تخفي سوى جزء صغير من حيز الحجر، إضافة إلى أنها الوسيلة الوحيدة التي لا تحد من مرور الأشعة الضوئية من خلال الحجر، وبالتالي إظهاره بشكل أجمل وأكثر بريقا ولمعاناً.

ثانياً: أنواع الأحجار الكريمة وصفاتها

الأحجار الكريمة هي تكوينات جيولوجية تستغرق فترات زمنية طويلة لتكوينها، وقد استخدمها الإنسان منذ أقدم العصور في التزين واستعان بها في تزين حليه المعدنية، وهى ثمينة جداً، ويرجع السبب في ذلك إلى أنها لا

تتأثر من حيث الخواص بالظروف البيئية المحيطة مثلما يحدث مع المعادن.

إضافة إلى ذلك فقد ظهر أسلوب جديد لاستخدامها في العصر الروماني، حيث كان يتم الحفر عليها باستخدام أدوات الحفر، فكانت تسمى Cameo [١]إذا كانت كبيرة الحجم أما إذا كانت صغيرة الحجم فإنها تسمى Gemma،[٢] وهناك أمثلة عديدة على ذلك الأسلوب.

(١) فص كبير من حجر السفير الذي كان غالبا ما يستورد من الهند، من عصر أغسطس محفور عليه بشكل واضح إحدى الشخصيات المقدسة (شكل ٣٥).

(٢) هناك إحدى التعويذات المصرية القديمة عثر عليها محفورة على حجر الكرنيليان أي العقيق الأحمر البرتقالي، يبلغ طوله ٥سم بشكل رأس أفعى الكوبرا (شكل ٣٦).

(٣) كاميو فيينا Vienna cameo[٣]

وهو حجر كريم آخر منحوت عليه بروفيل أحد البطالمة وشريكته، من الساردونيكس يعود للقرن الثالث ق.م، أبعاده ١١٥مم × ١١٣مم، نجد أنها تحمل نقش لشخص أحد الحكام يرتدى خوذة يتقدمها شكل أفعى، وعلى

(١) G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Berlin, 1922.

(٢) A-Furtwängler, Die antiken Gemmen, Berlin, 1964; G. Richter, Engraved Gems of the Greeks and the Etruscan, London, 1968, pp. 133-172.

(٣) G. Richter, The Portraits of the Greeks, London, 1985, fig. 1836; H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptölemäer, Berlin, 1975, Taf. 70; F. Eichler, Die Kameen in Kunsthistorischen Musem, Wien 1927, pp. 47 f.

الجانبين شكل لزيوس آمون، وفي المقدمة صاعقة زيوس وهى من مخصصات الإسكندر، و لكن البروفيل المجسد على الحجر الكريم له جبين مفلطح وأنف معقوفة وهو ما يختلف كليا عن ملامح الإسكندر التي نعرفها، وبذلك يكون الأرجح أن يكون هذا الملك وهذه الملكة هما بطلميوس الثاني وأرسينوى الثانية، حيث أن هذه الملامح ظهرت على عملته، فهذان الملكان المؤلهان قد منحهما الفنان هذه السمات المقدمة على أنها ميراثهم من جدهم الإسكندر الأكبر (شكل ٣٧)

(٤) كاميو جونزاجا Gonzaga cameo[١]

لأول وهلة ربما نشعر أنه حجر عادى ولكنه يتضمن اختلافات كثيرة، فظاهريا هو يشبه الكاميو السابق كثيرا، ولكن التفاصيل الزخرفية الموجودة به وخاصة الموجودة على خوذة ودرع الملك مختلفة تماما، فعلى كتفه تظهر رأس الجورجون ورأس أخرى لشيخ ملتحي ربما يكون زيوس آمون، وعلى خوذته يتكرر ظهور الأفعى مرة أخرى تعتلى إكليل الغار.

إن براعة الصانع تتضح هنا في خصلات شعر الملكة الدقيقة وتفاصيل الدرع ذات الحزوز الغائرة التي تدلنا على المدرسة النيوكلاسيكية، ويرجح أن هذا الحجر الكريم يعود للفترة الرومانية، وحددت بعصر الإمبراطور تيبريوس والإمبراطورة ليفيا وذلك استناداً لملامح كل منهما ومقارنتها بملامح الكاميو (شكل ٣٨).

من الملاحظ أن الأحجار الكريمة المنحوتة في الإمبراطورية الرومانية سيطرت عليها روح واحدة تتمثل في تعمد الفنان لإعطاء خطوط رئيسية

(١) H. Kyrieleis, Der Kameo Gonzaga, in: Bonner Jahrbücher 171, 1971, pp. 162-193; N.T. De Grummond, The Real Gonzaga Cameo, in: *AJA* 78, 1974, pp. 427-429.

عامة لتمثيل أي حاكم مع شريكته في الحكم. ولأن الأحجار الكريمة التي تحمل صور ملكية قليلة ونادرة، فقد رأى الفنان تعميم بعض الصفات والمخصصات الملكية على مدى التاريخ منذ الإسكندر وحتى الأباطرة الرومان لإضفاء روح من القداسة والرهبة على العمل الفني، هذا فضلاً عن صعوبة الحفر في هذه الأحجار الكريمة لدرجة توضيح الملامح بتفاصيلها.

(٥) جوهرة من الساردونيكس تحمل بورتريه لإحدى الملكات البطلميات تعود للقرن الثاني أو الأول ق.م، البروفيل المصور يمثل ملكة بطلمية ترتدي التاج الملكي على شكل النسر – ولكنه مكسور حالياً – وهذا التاج يعد أيضا سمة مصرية خالصة وكذلك الشعر المنتظم الخصلات والأذن وتمثيل العين بشكل اقرب للأمامية على وجه جانبي، ونلاحظ أن أكتاف الملكة صورت هي الأخرى بشكل أمامي، كل هذه تعد تأثيرات فنية مصرية صميمة مأخوذة عن الفن الفرعوني، ويشوب الشكل بعض الملامح الإغريقية مثل بعض الانحناءات الغائرة حول الأنف والفم والذقن مما يذكرنا ببورتريهات الملكات المقدونيات (شكل ٣٩).

نجد أن الصائغ القديم قد أبدع في استخدام هذه الأحجار الكريمة إما كما هي أو بشكل بودرة مسحوقة تستخدم لإعطاء اللون أو تغطية المادة المصنعة بطبقة من الحجر الكريم، فهناك العديد من الأدلة وخاصة من العصر الروماني على إعادة استخدام بعض الأحجار الكريمة لتقييم بعض الصناعات مثل الزجاج أو الأواني أو.....الخ.

من حسن صنع الطبيعة أنها أمدتنا بالأحجار الكريمة التي استخدمها اليونان والرومان في عمل الحلي سواء كانت هذه الأحجار نادرة أو شائعة.

وقد تم معرفة أول تاريخ تقريبي ظهرت فيه هذه الأحجار التي استخدمت في الحلي عن طريق استخدامها في العصور المختلفة وعن طريق أسمائها القديمة.

ومن هنا يتضح أن استخدام هذه الأحجار الكريمة في العصر اليوناني وما قبله كان يعد أمرا نادراً، ونلاحظ أنه بداية من القرن الرابع ق.م بدأ تزايد استخدام الأحجار الكريمة في الحلي وبين تلك الأحجار العقيق الذي كان يستخدم بصورة مطلقة والذي يمكن أن نراه واضحاً في مجموعة الحلي المزينة التي ترجع للقرن الرابع ق.م.

في القرن الثالث ق.م انتشر استخدام حجر الجرانيت الشرقي بشكل واسع، وقد أصبح أكثر شهرة في العصر اليوناني والروماني، وكان يفضل في نوع معين من الحلي خلال القرن الأول والثاني الميلادي.

ابتداء من القرن الأول ق.م إلى الرابع الميلادي نلاحظ مجموعة متنوعة من الأحجار الكريمة استخدمت في الحلي الرومانية ويذكر بلينيوس أن استخدام الجواهر و اللآلئ ازداد في ذلك العصر نظراً لامتداد الإمبراطورية الرومانية ودخول الشرق تحت سيطرتها.

وفيما يلي نستعرض قائمة بأسماء الأحجار الكريمة التي استخدمها الصائغ في صياغة الحلي القديمة من العصرين اليوناني والروماني(١) ونبذة بسيطة عن مادتها ومواطنها وطرق استخدامها:

- الأجيت Agate لدينا مجموعة من هذا الحجر من العقيق الأبيض Chalcedony، (بالعربية يعرف بالعقيق) الذي يعتقد أنه خليط من الكوارتز الحقيقى والسيليكا، وفيما يبدو أنه كان نادر الاستخدام لدى

(١) M.L. Vollweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanishen und augusteischer Zeit, Berlin 1966, pp. 22 ff.

الرومان أما اليونان فمن المؤكد أنهم عرفوه حيث يشير بلينيوس إلى ذلك ويقول أنه وجده خارج عن موضة عصره في ذلك الوقت، أما الرومان فكانوا يفضلون الساردونيكس Sardonyx بخطوطه الطبيعية المتتالية.

- الألكسندريت Alexandrite (أنظر الكريسوبيريل).
- الأميثيست Amethyst (هو الجمشت بالعربية) وقد اكتشف هذا الحجر بواسطة ثيوفراستوس حيث أنه كان يأخذ شكل النبيذ في اللون فيذكر بلينيوس أن هذا الحجر كان شفافا يميل للبنفسجي وكانت أفضل أنواعه ما تأتي من الهند. لم يكن هذا الحجر نادر الاستخدام لدى الرومان ولكنه لم يكن شائعا للغاية وغالبا ما صنعت منه التمائم كما يروى بلينيوس، ويرجع لونه الأزرق إلى وجود المنجنيز ضمن مكوناته.
- الأبتيت Apatite هذه انتشرت على مستوى واسع وكانت تتكون من فوسفات الكالسيوم والفلور، والتي تظهر أحيانا بلون جذاب أبيض، أخضر، أزرق، أصفر وأحيانا في شكل بللورات بلون بنفسجي، إلا أن قلة صلابتها تحول دون استخدامها في تزيين المجوهرات حالياً.
- الأكوامارين Aquamarine (الزّبرجد باللغة العربية)، هو حجر البيريل ذو لون رمادي مزرق، وكانت أفضل أنواعه ما قدم من الهند، وكما جاء في وصف بلينيوس أن البيريل الهندي غالباً ما كان يطلق عليه الأكوامارين، وكان أول ظهوره على الحلي في القرن الثالث ق.م حيث كان استخدام الأحجار نادراً، و لكنه يظهر بشكل أكبر في العصر الروماني.

- الأراجونيت Aragonite (أنظر الكالسيت).
- الأفنتورين Aventorine (أنظر الكوارتز)
- الأزوريت Azurite هي كربونات النحاس ذات لون أزرق جميل تعرف لدى الأثريين بالباتينا، حيث تكون طبقة زرقاء على اللقى الأثرية المصنوعة من عنصر النحاس ومشتقاته، وهو نادرا ما يستخدم كحجر لتزيين الحلي نظراً لقلة صلابته، وهناك دليل يمثل مجموعة حبيبات من الأزوريت في مصر ترجع لما قبل التاريخ.
- الأميرالد Emerald (الزمرد) على الرغم من شيوع هذا الحجر في العصور القديمة فإنه لا يتكرر كثيرا في مجوهرات الآثار القديمة، وكثر استخدامه في العصر الروماني (شكل ٤٠).
- البيريل Beryl يسمى كيميائيا سيليكات البريلليوم – ألومنيوم، التي تأخذ شكل بللورات ذات ألوان معتمة جذابة. الأحجار المعروفة منه كانت ذات اللون الأخضر المزرق أطلق عليها اسم الأميرالد والأكوامارين أي الزمرد والزبرجد بالعربية، وقد عرفت في الفترات المتأخرة من العصور القديمة خاصة في العصر الروماني.
- حجر الدم Bloodstone وهو عبارة عن تعشيقة طبيعية من العقيق الأبيض والعقيق الأحمر الذي يظهر بشكل بقع حمراء على أرضية بيضاء كما يصف بلينيوس في موسوعته ، وكان يأتي من أثيوبيا وأفريقيا، أما الأخضر منه ذو البقع الحمراء فقد كانت له قيمة سحرية في القدم لذلك ينتشر في المقابر الجنائزية.
- البرتشيا Breccia وهو حجر رسوبي يتكون من أجزاء ذات زوايا معشقة بأشكال عشوائية، وهناك العديد من ألوانه التي يمكن أن

تظهر كالأحمر والأخضر، وهو حجر قديم لم يعد يعتبـــر حاليـــا ضمن الأحجار الكريمة.

- الكيرنجورم Cairngorm (أنظر الكوارتز).
- الكالسيت Calcite هو كربونات الكالسيوم والتي تتحول إلى رخام، ويظهر في ألوان جذابة، كالأخضر الهادئ والألبستر الذين يظهرا في مصر، بالإضافة إلى الوردى الهادئ، ونجد أن فيأماكن تواجده دائما نجد الأراجونيت Aragonite، الذى يتكون من نفس مـــواد الكالسيت.
- الكريسوبيريل Chrysoberyl أحد أكاسيد البريلليوم والألومنيوم، وهو نادراً ما يستخدم في الحلي الآن، وغالبا ما يحتوى هذا الحجر على الألكسندريت Alexandrite الذي يبدو أحمرا في الإضـــاءة الصناعية وأخضر في ضوء النهار، لذلك يطلق عليه عيون القطة كما وصفه بلينيوس.
- الكارنيليان Charnelian هو العقيق الأحمر البرتقالي، هذا الحجر الشفاف المتنوع الذي يتدرج في اللون من الأحمر الـــدموي إلـــى الأصفر الذهبي، نجد أنه استخدم بشكل أوسع في صناعة الأختـــام نظراً لإقبال الناس على أنواع العقيق الأخرى الشديدة الاحمـــرار مثل العقيق الناري النصف شفاف.
- الجارنيت Garnet هو العقيـــق الأحمـــر المخـــتلط بالســـيليكات البللورية، وقد اشتق اسمه القديم من تشابه لونه مع لـــون الفحـــم المتوهج، وهو أكثر الأحجار الكريمة استخداما في صناعة الحلـــي الرومانية واليونانية، الذي نجده بدون انقطاع مـــن نهايـــة القـــرن الرابع ق.م حتى نهاية القرن الرابع الميلادي، وفي تلك الفترة من

استخدم العقيق الأحمر في أغراض صناعة الأختام والأغراض الجمالية على حد سواء، أما اللون المميز فإنه عادة ما يتراوح بين الأحمر الناري والبنفسجي الجمشتى.

- الكورديبيريت Cordierite حجر أزرق معدني، وكيميائيا هو سيليكات الماغنسيوم، الحديد والألومنيوم وهو يعكس ألوان كثيرة عند النظر إليه من عدة زوايا.
- السفير Sapphire يبدو في العادة من ضمن أحجار العصر الهللينستى، فهناك خاتم حجري يعود للقرن الثالث ق.م بشكل رأس بوسيدون، وآخر مشابه له يحمل شكل لرأس الإسكندر، وقد لاقى لون السفير الأزرق إعجابا شديدا في العصر الروماني، ولونه دائما أزرق زهري مشوب بحمرة أو خضرة، كان الرومان يستقدمونه من الشرق وخاصة من الهند، كما أخبرنا بلينيوس.
- الماس Diamond هو عبارة عن بللورات كربونية على درجة عالية جدا من النقاء، وهو يزال ملكا متوجا على جميع الأحجار الكريمة من حيث القيمة والصلابة والمظهر الجمالي أيضاً، والغريب أنه نادر الظهور في المجوهرات الرومانية، ونراه يظهر مرة واحدة في ختم من القرن الثالث الميلادي، وربما السبب في ذلك هو صلابته الشديدة التي لم تمكن صائغ العالم القديم من تشكيله، حيث أن من المعروف بداية عمليات شطف الماس في العصور الوسطى، وغالبا ما تأخذ بللورات الماس الشكل الثماني ذو الثمانية أوجه (شكل ٤١).
- الفلدسبار Feldspar، دائما ما يتواجد مغطيا لطبقات الأحجار المعدنية آخذا اللون الأخضر أو الأخضر أو الأخضر المزرق،

ومن المعروف أنه كان يطلق عليه دوما الأمازونيت أو حجر الأمازون، وكذلك كان يعرف في بعض أنواعه باسم حجر القمر.

- الهيماتيت Hematite هو أحد أكاسيد الحديد ويظهر في عدة أشكال أشهرها اللون الأسود المحمر الذي يبدو بمظهر معدني، وقد ظهر منذ العصر الفرعوني في شكل خرز للعقود، وهناك أحد أكاسيد الحديد الأخرى التي ظهرت أيضاً في الحلي وهو الماجنتيت.
- اللابس Lapis Lazuli ويعرف باللازورد في اللغة العربية، يظهر كحجر أزرق سماوي جميل تقطع زرقته بقطع أو تعريقات ذهبية بديعة، ويتكون كيميائيا من سيليكات الألومنيوم وهيدروكسيد الصوديوم، وكان مظهره الجميل هو الذي دفع الصائغين لتفضيله، وقد ظهر بمصر الفرعونية منذ عهد بعيد، ثم زاد انتشاره في العصرين اليوناني والروماني.
- التوباز Topaz عرف لدى العرب بالياقوت الأصفر، والدليل الأدبي يشير إلى أن هذا الحجر كان من أفضل الأحجار لدى الرومان، وهو غالبا أصفر ولكنه كان يمكن تحويله بطرق صناعية إلى اللون الوردي.
- التوركواز Turquoise أي الفيروز، الاسم القديم له هو Persicus smaragdus، ويقول في وصفه بلينيوس أنه حجر معتم يظهر بلون أزرق أو أخضر مزرق، و من المعروف اشتهار شبه جزيرة سيناء المصرية بإنتاجه منذ العصور المصرية القديمة، وذلك هو السبب وراء تسميتها بأرض الفيروز.

- الكوارتز Quartz يظهر بأعداد كبيرة جداً، وحتى كيميائيا فهو يعد من أبسط الأحجار تركيبا فهو ثاني أكسيد السيليكون، وربما ساعد على انتشاره أنه من أفقر الأحجار الكريمة المعروفة على الإطلاق، وتعددت أنواعه باختلاف أماكنها وأزمنة انتشارها إلا أنها عرفت ككل بعائلة الكوارتز ومنها:
- الأميشيست، الكيرنجورم، الأفنتورين، الكيترين والحجر الزجاجي.
- الحجر الزجاجي Rock crystal وجد هذا الحجر الشفاف ضمن اللقى القديمة ولكنه كان نادراً ما يستخدم في المجوهرات القديمة بل فضله اليونان في صناعة الأختام، وفضله الرومان في صناعة الأواني الثمينة، وهناك مثل له عبارة عن خاتم زجاجي بشكل الجعران، وقد كان هذا النوع من الخواتم منتشرا في العصر اليوناني.
- الكوارتز الوردي Rose Quartz هو كوارتز ولكنه يظهر بلون وردى في شكل كتل وليس بللورات كالكوارتز العادي وقد عرف فيما قبل الأسرات الفرعونية.
- الآمبر Amber هو الكهرمان بالعربية، ويصفه لنا بلينيوس بأنه أصفر يميل للون الأحمر البني، ويضيف أنه حجر ناعم رقيق يسهل حفره وتشكيله، هناك أحد الأنواع منه تظهر باللون الأسود ويطلق عليه الكهرمان الأسود أو الجيت Jet.
- هناك بعض المواد الأخرى التي استخدمها الصائغ في صناعة الحلي القديمة نفس استخدامه للأحجار الكريمة وهى غالباً ما تكون مواد طبيعية عضوية بحرية (شكل ٤٢ أ).

- المرجان Coral تتواجد هذه المادة الطبيعية في الحلي القديمة بثلاثة أشكال، كلها تقريبا من العصر الروماني، وقد اعتبر ذو قوى سحرية للوقاية من العين الشريرة (شكل ٤٢ ب)، ويتضح من الفقرات الواردة عند سترابون في كتابه Geographika أن القدماء كثيراً ما اعتبروا المرجان حجرا، ويتواجد المرجان في عدة ألوان، هي الأبيض والأحمر والوردي والأسود وهو أندرهم، ويكثر وجوده في البحر الأحمر، صنعت منه الأقراط والعقود (شكل ٤٣).
- اللؤلؤ Pearl، كان استخدامه نادراً في صناعة الحلي في العصر الروماني والمثال الوحيد لدينا هو دبوس كبير مقدم للآلهة به لؤلؤ كبير، ومن المعروف أن اللؤلؤ الكبير هو لؤلؤ المياه العذبة أما الصغير فهو اللؤلؤ الحقيقي البحري، وقد كان اللؤلؤ متنوعا في العصرين اليوناني والروماني في صناعة الحلي في القرن الأول ق.م والقرن الأول الميلادي، ويخبرنا بلينيوس أن معرفة اللؤلؤ كانت بعد أن غزا القائد الروماني بومبيوس بلاد الشرق، ولقد كتب عن أهميته هناك في تزيين النساء خاصة في صناعة الأقراط، وأشهر مناطق إنتاجه قديماً كان الخليج الفارسي.
- الأصداف البحرية Mollusc's Shells، وقد استخدمت على نطاق واسع في صنع العقود والأقراط القديمة، فنراها بكل فصائلها تستخدم إما مجزأة أو كاملة بحيث يتم تنقيبها وتثبيتها بإحدى الطرق التي تعرضنا لذكرها من قبل، ولدينا قلاجة أو حلية كمثال على ذلك ترجع للعصر الروماني حوالي القرن الثاني الميلادي وقد عثر عليها في مصر (شكل ٤٤).

- وهناك أيضاً مواد طبيعية حيوانية استخدمت في صناعة الحلي كالعظم والعاج وما شابههم.
- العاج Ivory استخدم العاج قديما في صناعة الحلي الدقيقة كالتي تحتوى حبيبات أو حلقات أو أشكال صغيرة محفورة في العاج كما ظهر في البروشات، ولكن استخداماته الأخرى كصنع الصناديق الدقيقة والأثاث والملاعق، وهو ما رأيناه في العصر الروماني.
- لقد لجأ الإنسان قديماً إلى بعض الحيل الصناعية أو الوسائل الغير طبيعية ليزين حلية بها بدلاً من الأحجار الكريمة الطبيعية، مثل اللجوء لاستخدام الزجاج الملون أو استخدام التلوين وما سأشير إليه بشكل عابر الآن.
- الزجاج والفخار المزجج Glazed Stone and Faience من المعروف أن الزجاج عُرف لأول مرة عند المصريين القدماء، منذ زمن بعيد وذلك قبل استخدام مواد صلبة كالكوارتز، وكان يشكل في بعض الأحيان على شكل خرز مثقوب أو قطع حلى بسيطة، وفي بعض الأحيان كانت تتم عملية تلوين هذا الزجاج عن طريق إضافة مسحوق أو بودرة أحد الأحجار الكريمة السابقة وذلك وفقا للون المطلوب، وأحيانا كان يستخدم الطمي العادي أو التراكوتا في صناعة هذا الخرز عن طريق حرقه لتحويله إلى فخار مزجج أو فيانس عن طريق إضافة المادة اللامعة له ثم تغطيته بطبقة من بعض مشتقات أكاسيد الحديد التي تتنوع ما بين الأحمر والأسود و الأخضر، أما الأزرق فقد كانوا يحصلون عليه باستخدام النحاس، وبعد ذلك كان يعاد حرقه مرة ثانية للحصول على اللمعان المطلوب ولتثبيت اللون على سطح الخرز المصنوع من

الفيانس[١]، مع استخدام عوامل حفازة لعملية التلوين عند الحرق على درجات عالية.

أما لصناعة الأشكال الزخرفية أو التمائم الزجاجية التي استخدمت كأقراط وخواتم وقلائد (شكل ٤٥)، فقد كان الصانع يقوم بصب الزجاج المنصهر في قوالب معدة من التراكوتا أو الفخار العادي تحمل الأشكال المطلوبة وأحيانا استخدمت لتشكيل الخرز أيضاً (شكل ٤٦) إلا أن هذه التقنية كانت تتسبب في وجود فقاعات هوائية داخل البللورة الزجاجية بعد تمام جفافها وكانت تختلف في شكلها وطرق تكوينها (شكل ٤٧).

وقد انتقلت هذه العملية من المصريين إلى الحضارات الأخرى بالتجارة أو عن طريق توافد الحضارات المختلفة على مصر على مر العصور، واشتهرت الحلي المصنوعة بهذه الطريقة كذلك خلال العصر الروماني.

من العرض السابق وجدنا التنوع الشديد في أنواع وأشكال الأحجار الكريمة والمواد المستخدمة في تصنيع الحلي القديمة، مع مراعاة أن ذلك العرض كان عرضا موجزا للمعلومات الأثرية عن الأحجار الكريمة التي أبدع الصائغ القديم في استخدامها لتزيين حلية وتجميلها.

هناك أمر هام يجب أن نتعرض له وهو أن الصائغ (أو الجواهرجي كما نطلق عليه الآن) ابتكر طرقا مختلفة لتشكيل الحجر الكريم مثلما قام سابقاً بابتكار العديد منها أيضاً لتشكيل المعادن المختلفة، وسوف نذكر قدراً بسيطاً من المعلومات عن ذلك فيما يلي:

(١) P.M. Fraser, Ptolimaic Alexandria, Oxford, 1972, I, p. 140; G.Grimm- D. Johannes, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit im Ägyptischen Musem Kairo, Mainz, 1975, pp. 27 ff.

تشكيل الأحجار الكريمة

كان من أهم الوسائل التي استخدمها صائغ المجوهرات لتشكيل أحجاره الكريمة:

أ- **التسوية:** هي عملية من شأنها تهذيب الحجر وإزالة الزوائد الغير مرغوبة عن سطحه، باستخدام طرق عديدة منها التكسير أو الكحت (شكل ٤٨).

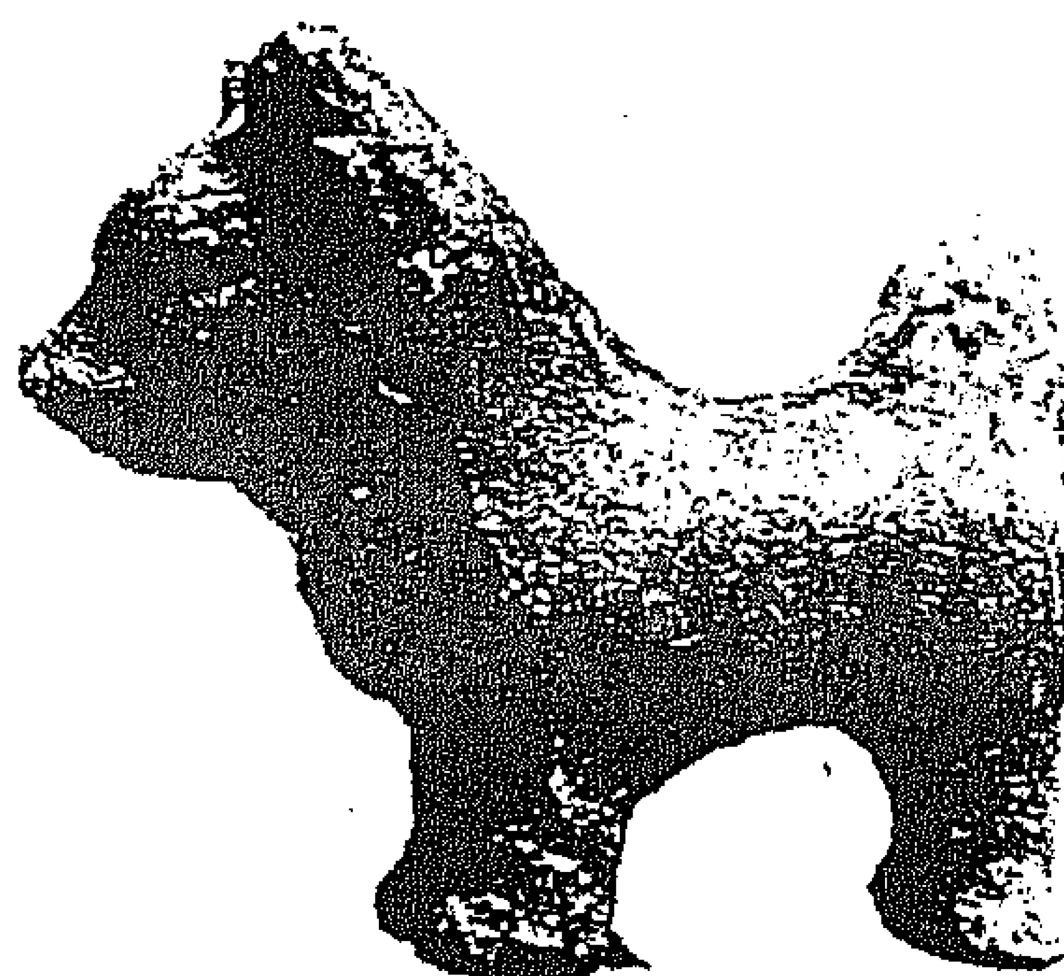
ب- **التقطيع:** وهى العملية التي تتلو العملية السابقة، هذه العملية من شأنها التجزئة أو الإعداد للتشكيل بإحداث حفر أو شق على سطح الحجر أو مثلا إعداد الخرز عن طريق تقطيع الحجر وهو ما ظهر فعلاً على جدران المقابر الفرعونية والبطلمية منذ زمن بعيد (شكل ٤٩) بالإضافة إلى أن التقطيع كان يستخدم في عمل بعض الأشكال الزخرفية البسيطة مثل بعض الأمثلة التي عثر عليها فوق سطح قطع من الملابس والأميثيست في مصر (شكل ٥٠).

ج- **الكحت:** وهى العملية التالية للتقطيع والتي من شأنها إحداث حزوز أو خطوط على جسم الحجر وتنعيمه ليظهر بالشكل المطلوب من حيث الصقل واللون، وغالباً ما تتبع هذه العملية بعملية التنقيب التي ظهرت كذلك على جدران المقابر الفرعونية منذ زمن بعيد (شكل ٥١)، ويستخدم في هذه العملية المثقاب المقوس والأزميل الدقيق كذلك العديد من الأدوات البسيطة التي نجحت في الحصول على النتيجة المطلوبة مثلما نرى في (شكل ٥٢).

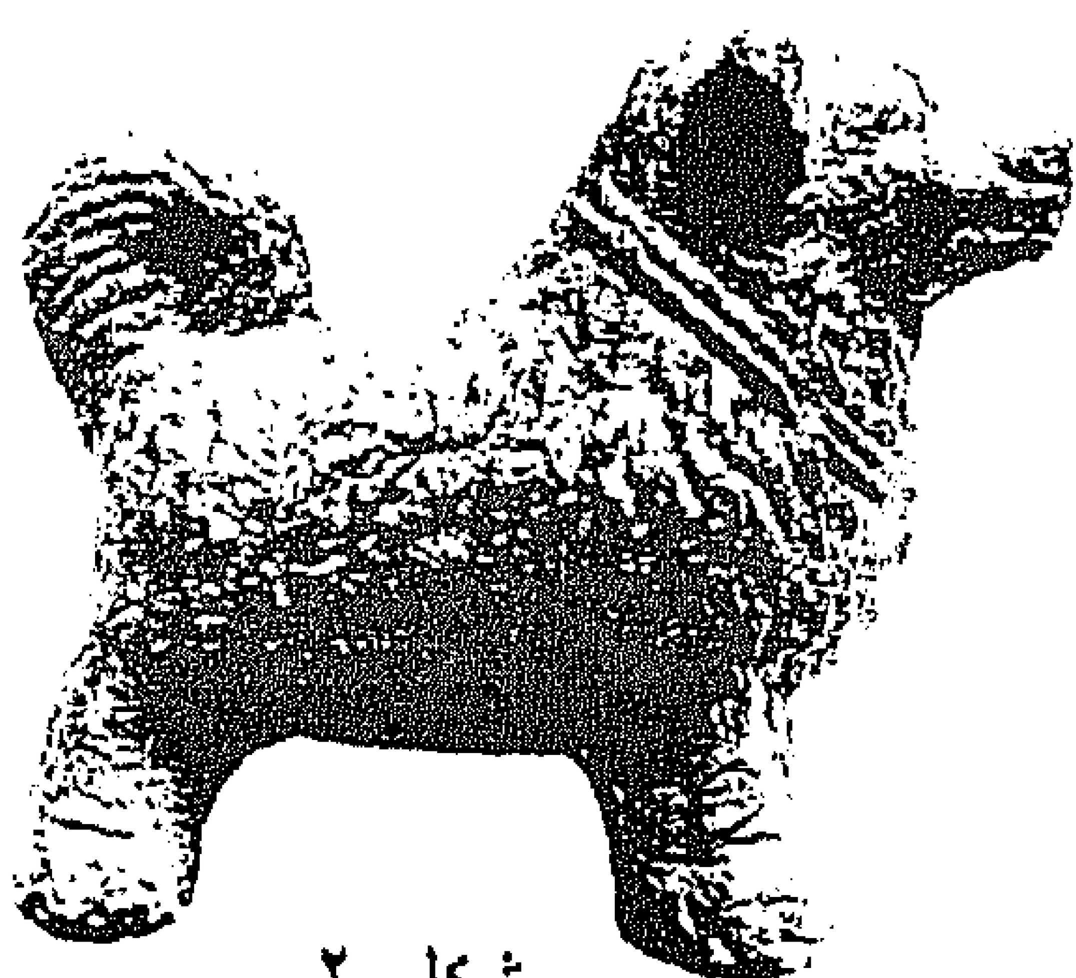
د- **التلوين:** وهى عملية ثانوية قد تحدث وقد لا تحدث، فأحيانا يرغب الصائغ في إعطاء مظهر آخر للحجر قد يكون من حيث اللون أو التعاريج الطبيعية الموجودة على سطحه، كان الصائغ القديم يلجأ لطريقة ذكية جداً في تنفيذها وهى أن يكسو الحجر الأصلي بطبقتين كاملتين بلونين مختلفين حسب رغبته، قبل أن تجف طبقة اللون الثانية يقوم هو بإحداث خطوط متعرجة باستخدام أداة حادة بحيث تكشف عن اللون الآخر الذي يدنوه، وبقدر براعته في إحداث هذه التعريجات بشكل طبيعي يحصل على نتيجة مرضية.

في بعض الأحيان نجد بعض القطع المعدنية من الحلي استخدم فيها صانعها مواد غير ذات قيمة لإظهارها في النهاية بمظهر ثمين ومثال لهذا قطعة حلى ترجع للعصر الروماني في مصر، وقد استخدم صانعها قطع من الزجاج الملون ومادة لاصقة ضاربة للحرة للصقها على قطعة حلى مصنوعة من البرونز لتظهر كما لو كانت بها فصوص من الأحجار الكريمة الملونة (شكل ٥٣)، وقد وجدنا في بعض عصور الاضمحلال محاولات مشابهة لتزييف وتقليد القطع الأصلية من الحلي والمجوهرات، فلدينا العديد من القطع المزيفة للحلي البطلمية والرومانية الأصلية، وكما يصف لنا بلينيوس فقد كانت تستخدم في صناعتها معادن غير ثمينة مطلية أو مغطاة بطبقة رقيقة من معادن ثمينة كالذهب والفضة، ومن أشهر المواد الرخيصة التي استخدمت بهذه الطريقة معدني النحاسي والزنك حيث كانت تشكل بنفس الطرق المذكورة في حديثنا السابق عن تشكيل المعادن مع إتباع تقنية الطلاء المعدني الذهبي أو الفضي، وهو ما يذكرنا بعملية العصور المتأزمة اقتصاديا أو سياسيا. وكان الصائغ يستعيض عن الأحجار الكريمة بالزجاج الملون والفخار المزجج اللامع مع إضافات لونية مختلفة

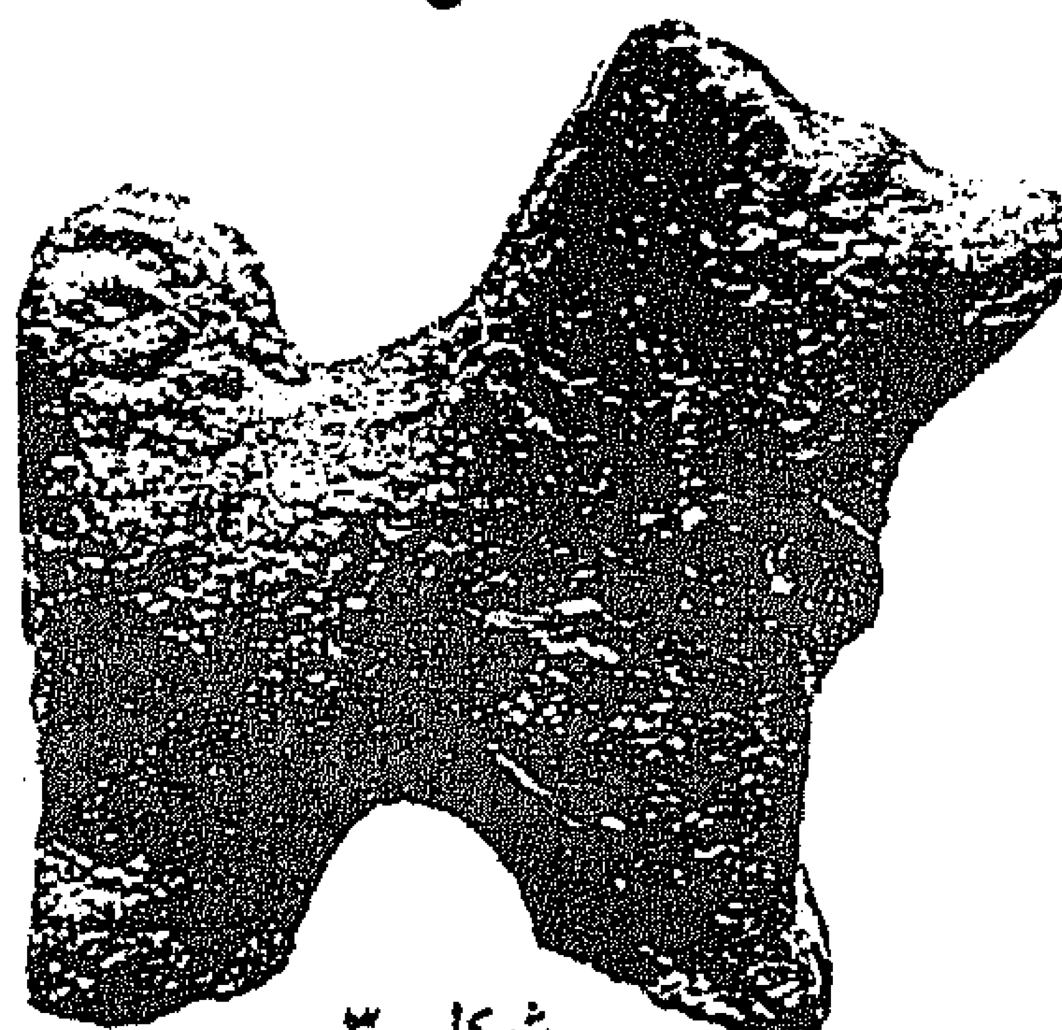
وفقا للذوق والموضة السائدة في تلك الفترات. ولدينا العديد من الأمثلة على هذه المنتجات المقلدة، فهناك إحدى السلاسل المطلية من العصر الهللينستي الذي ميزته أشكال الحيوانات ونلاحظ هذا القفل المستحدث (شكل ٥٤)، وهناك بعض الأحجار المقلدة المحفور عليها من العصر البطلمي (شكل ٥٥).



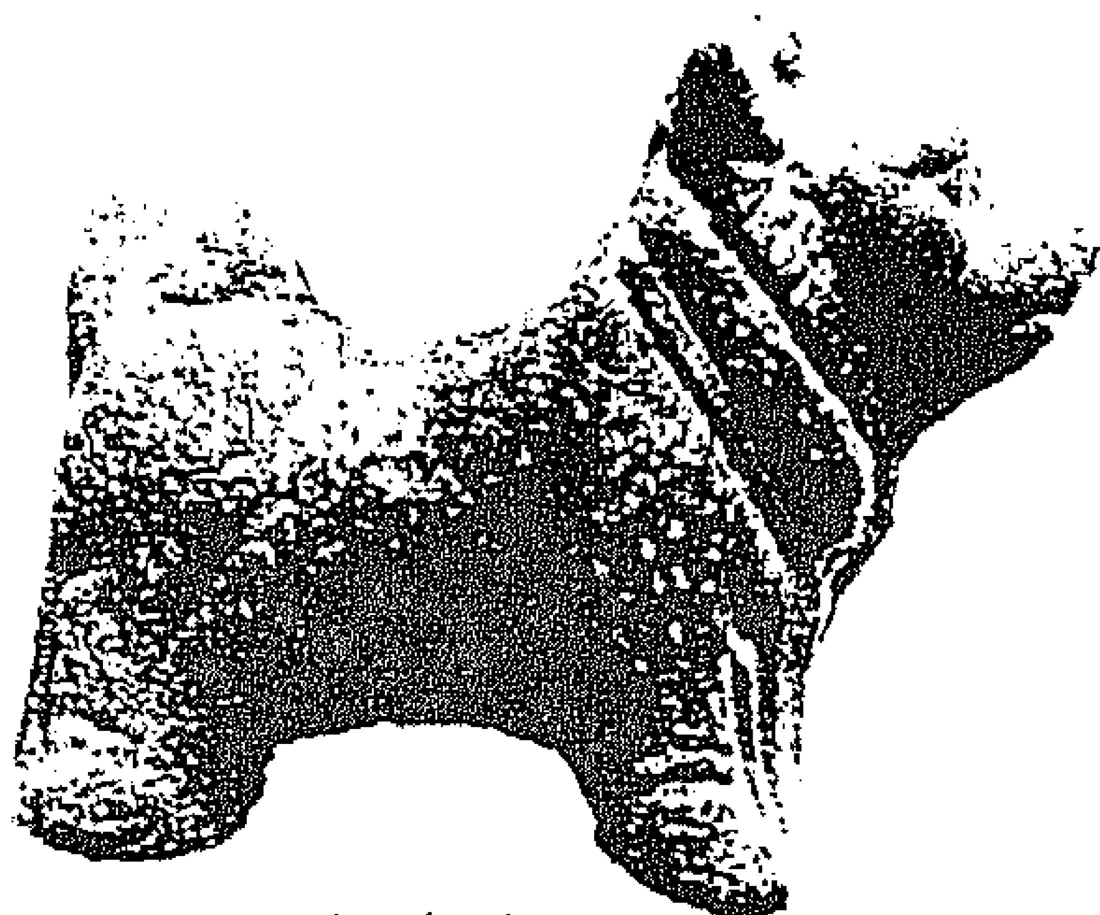
شكل ١



شكل ٢



شكل ٣



شكل ٤



شكل ٥

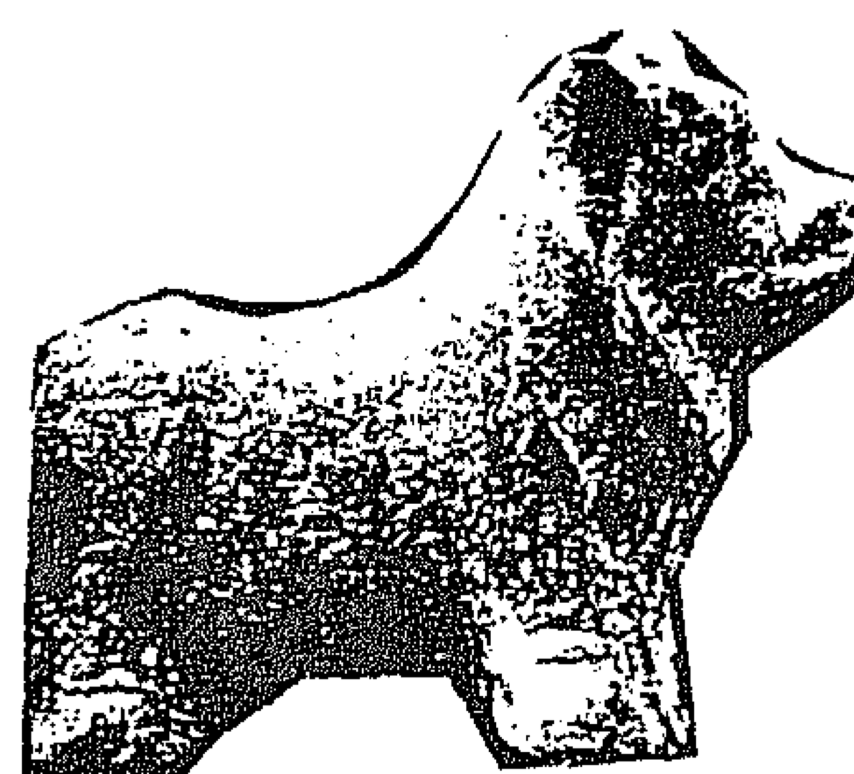


شكل ٦


شكل ٧


شكل ٨


شكل ٩


شكل ١٠


شكل ١١


شكل ١٢


ل ١٣



شكل ١٥



شكل ١٤



شكل ١٦



شكل ١٧





شكل ١٩


شكل ٢٠


شكل ٢١


شكل ٢٢

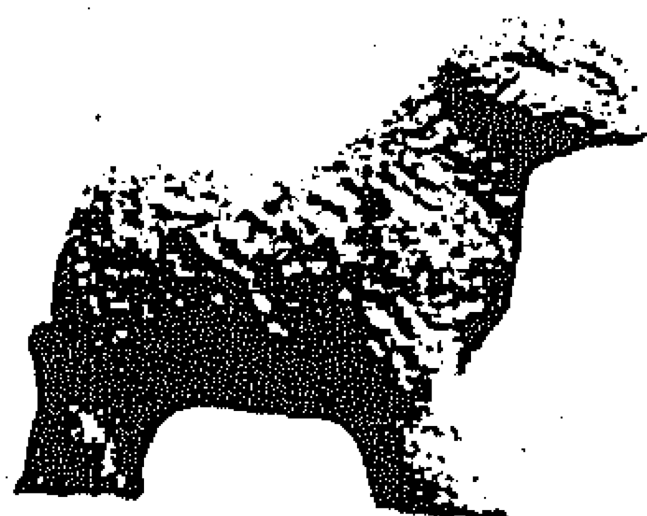

شكل ٢٣


شكل ٢٤


شكل ٢٥


شكل ٢٦





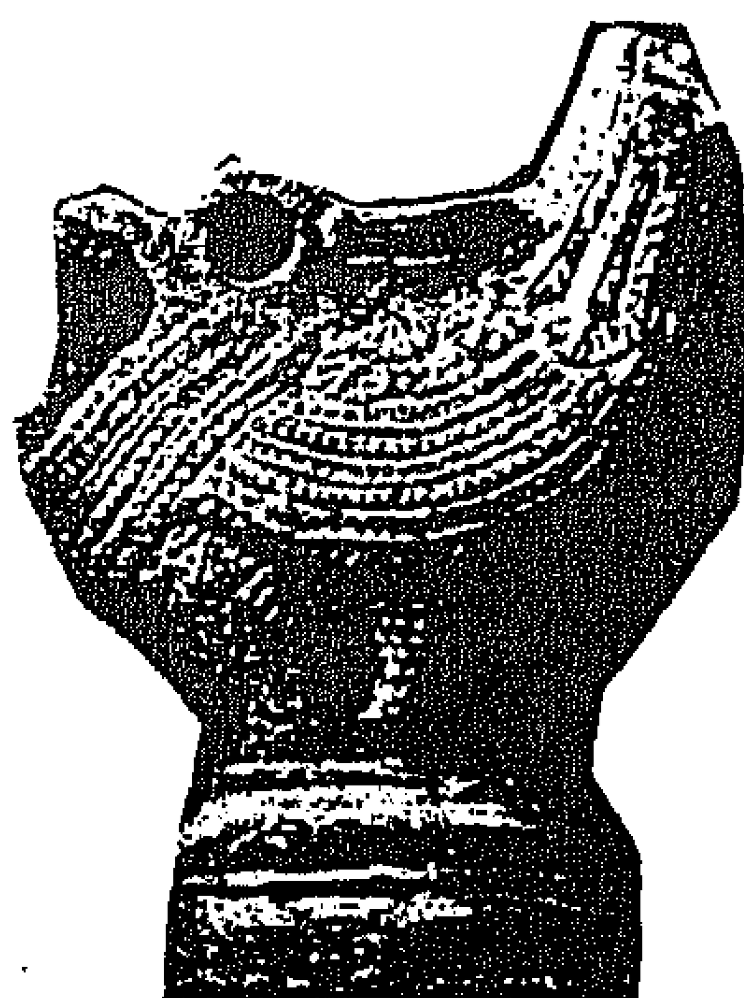
شكل ٢٨



شكل ٢٩



شكل ٣٠



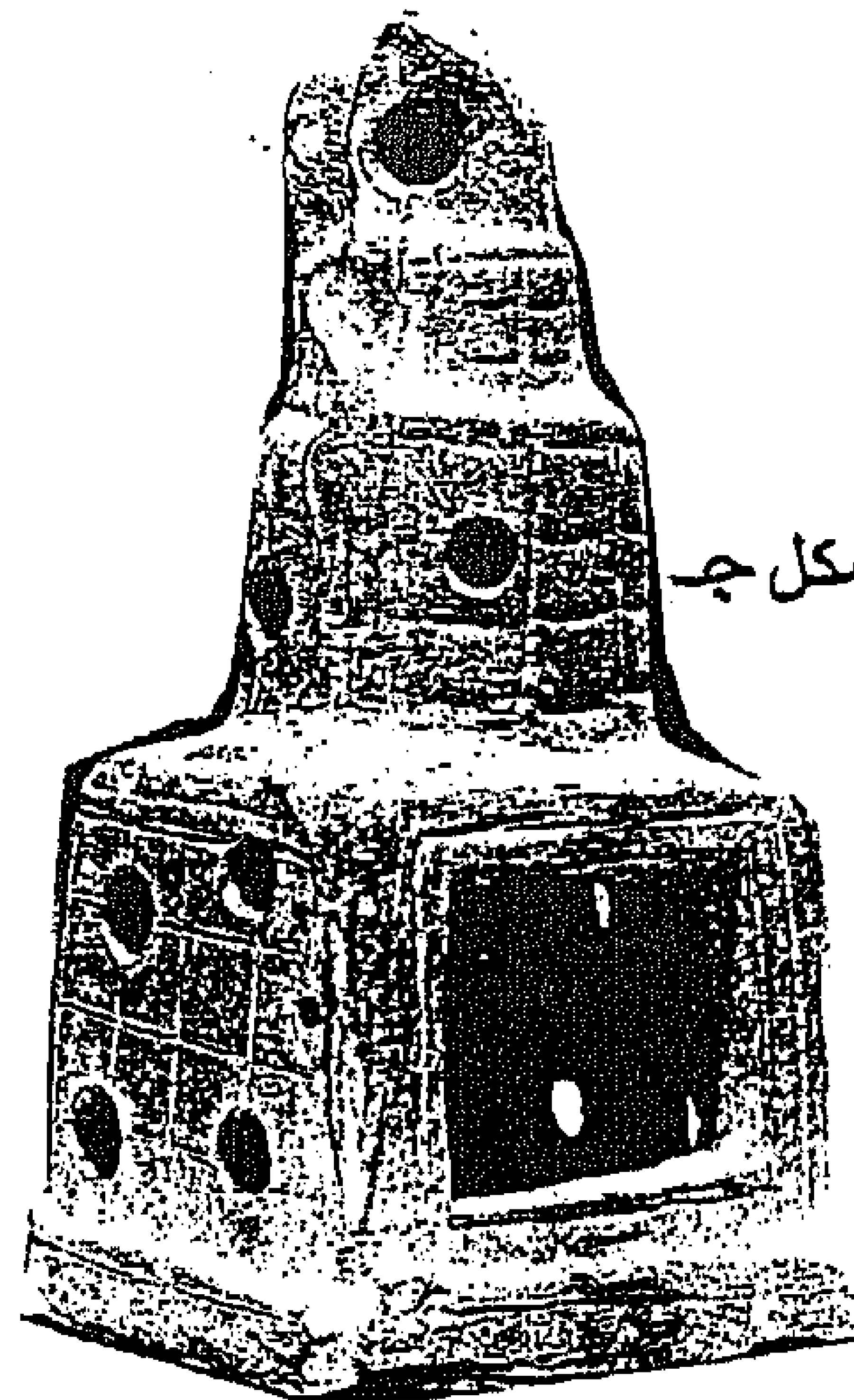
شكل ٣١



شكل ٣٢


شكل أ


شكل ب


شكل جـ


شكل د



شكل هـ



شكل و

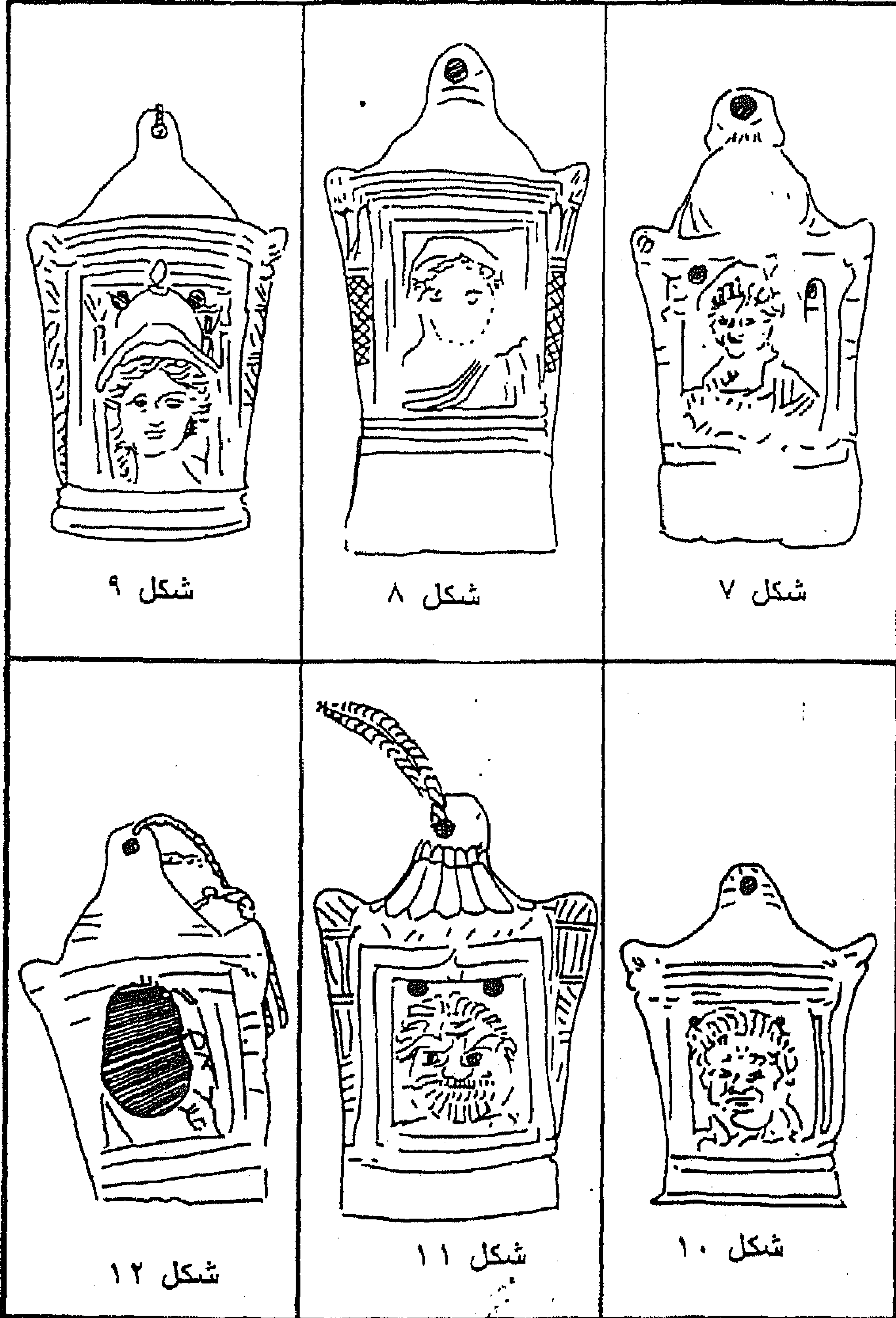


شكل ز



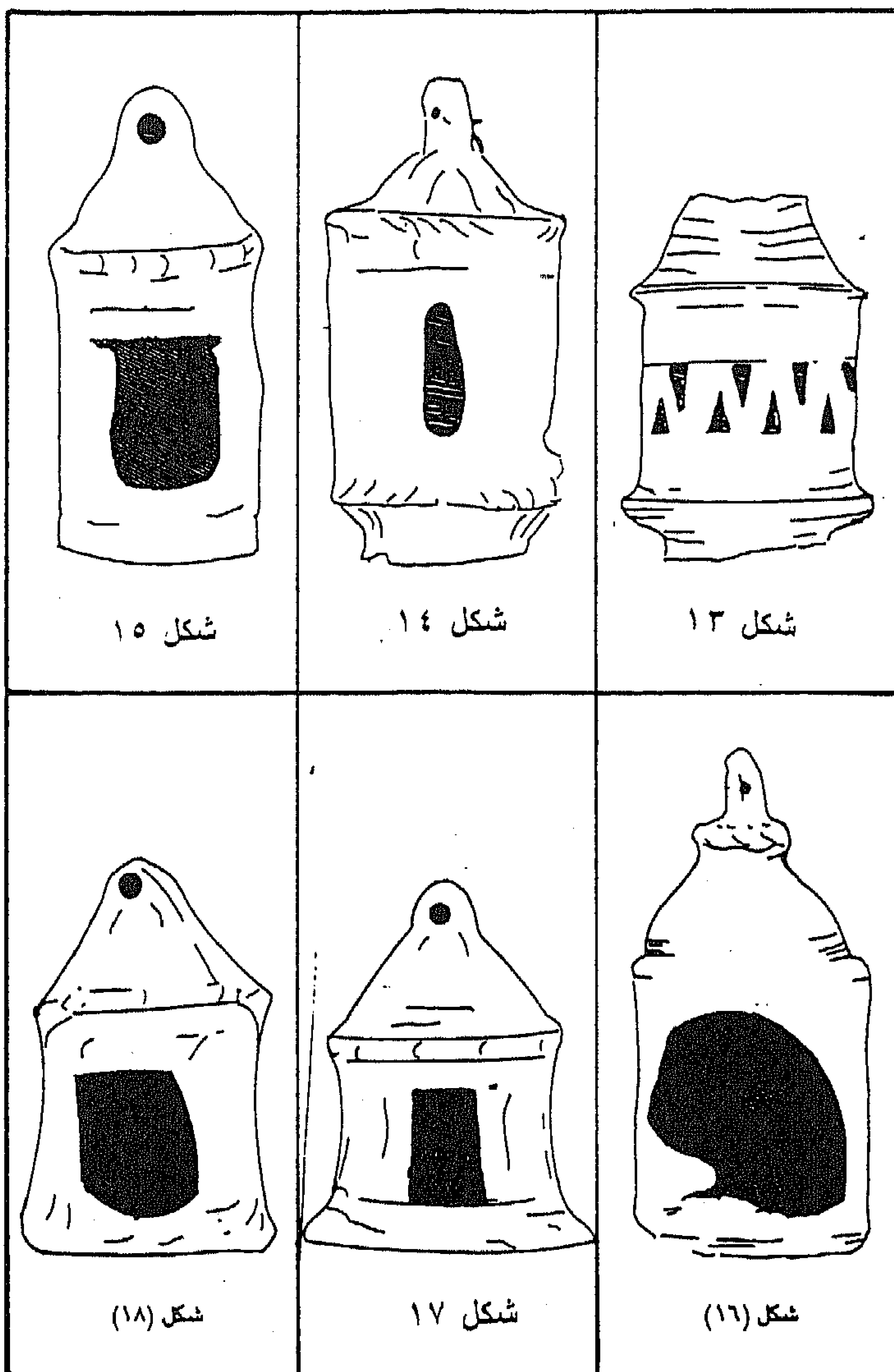
شكل ١ — شكل ٢ — شكل ٣

شكل (٤) — شكل ٥ — شكل ٦



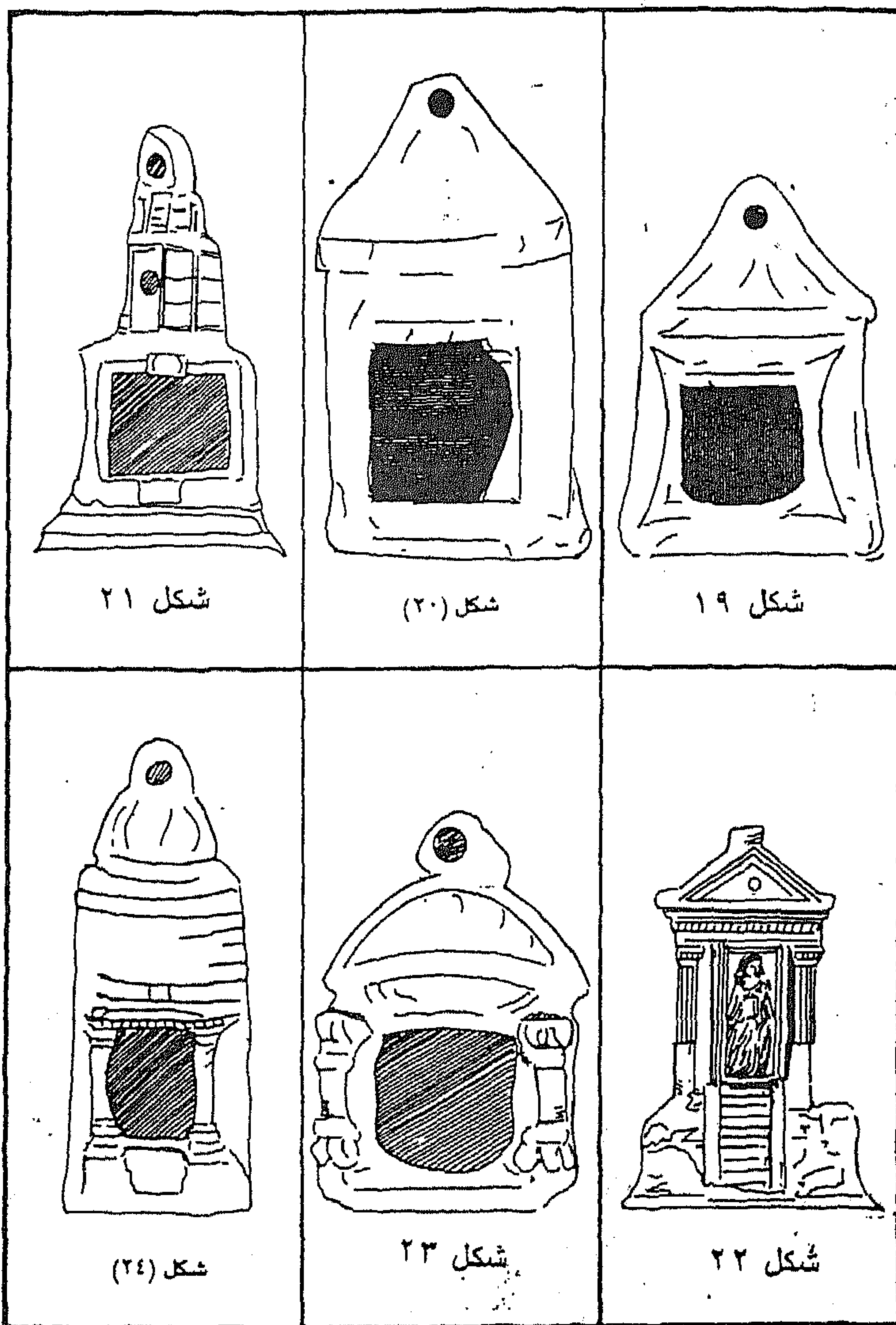
شكل ٧ شكل ٨ شكل ٩

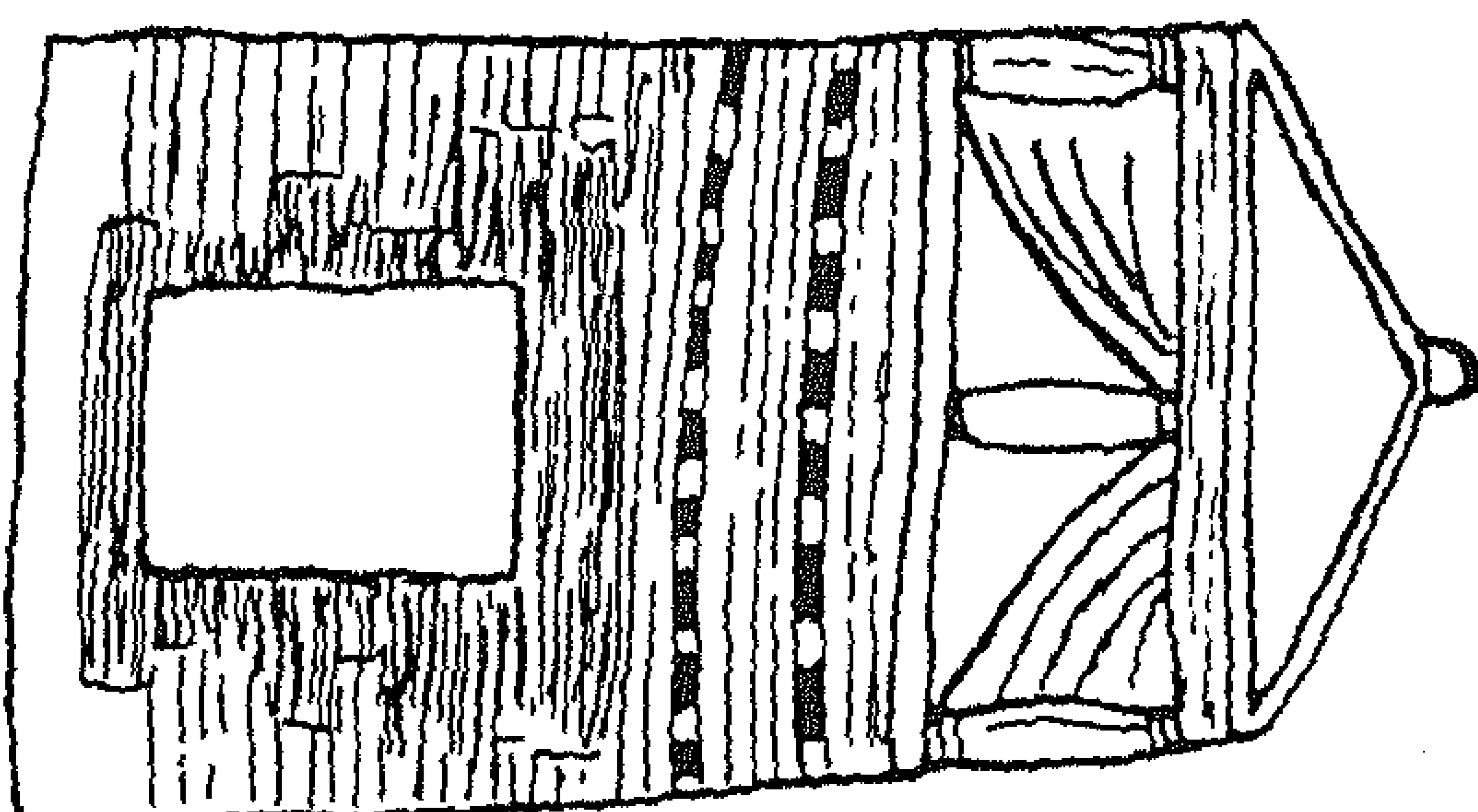
شكل ١٠ شكل ١١ شكل ١٢

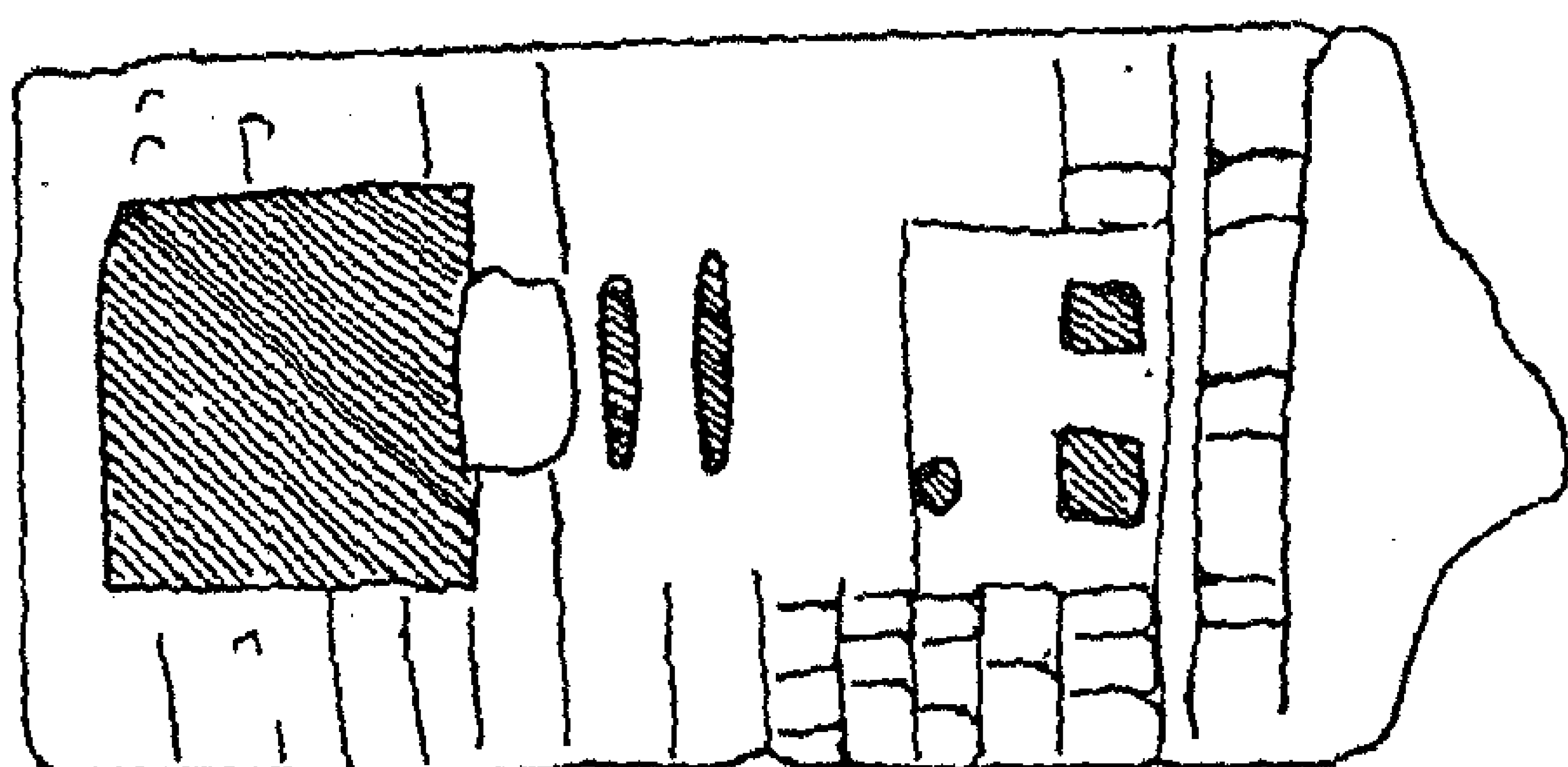


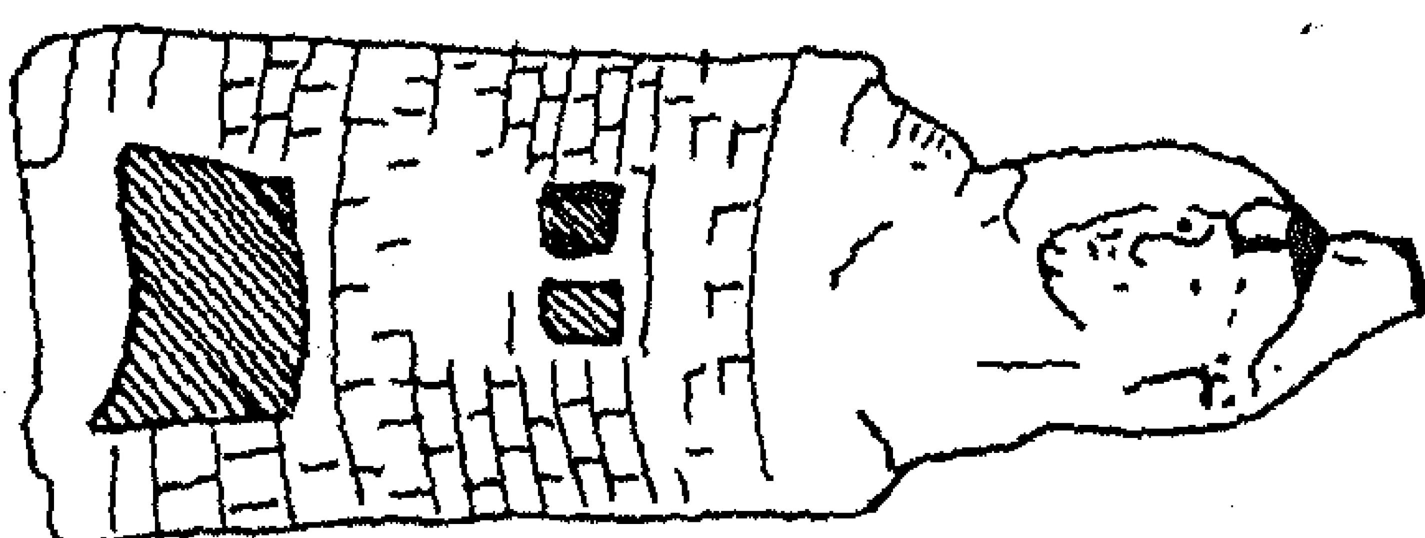
شكل ١٣ — شكل ١٤ — شكل ١٥

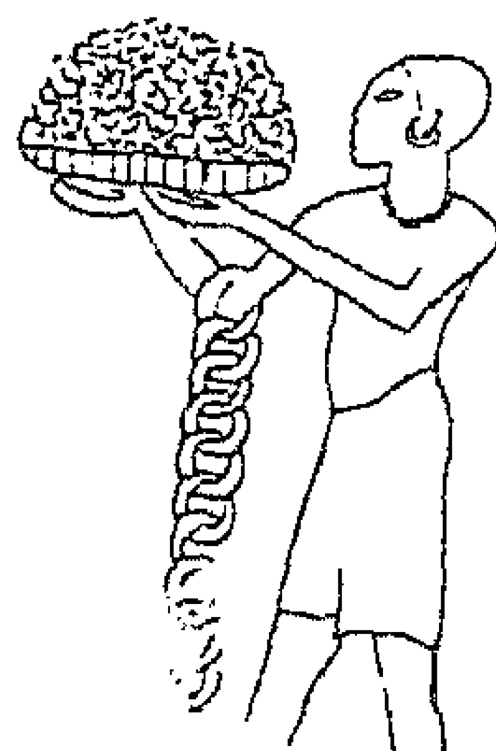
شكل (١٦) — شكل ١٧ — شكل (١٨)

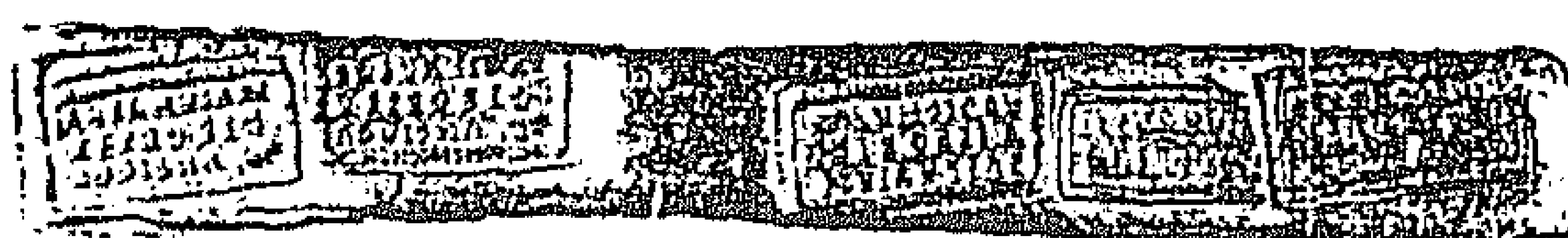
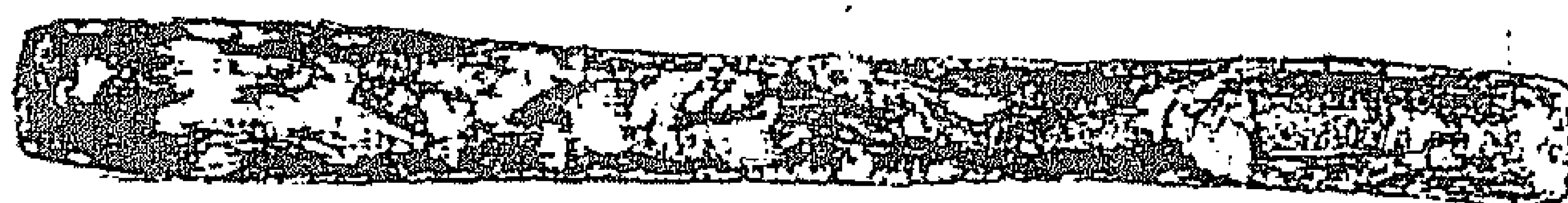

شكل ١٩
شكل (٢٠)
شكل ٢١
شكل ٢٢
شكل ٢٣
شكل (٢٤)

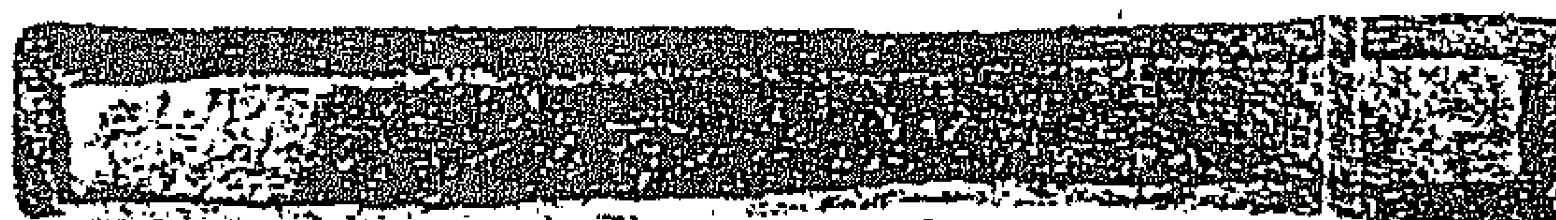

شكل ٢٧


شكل ٢٦

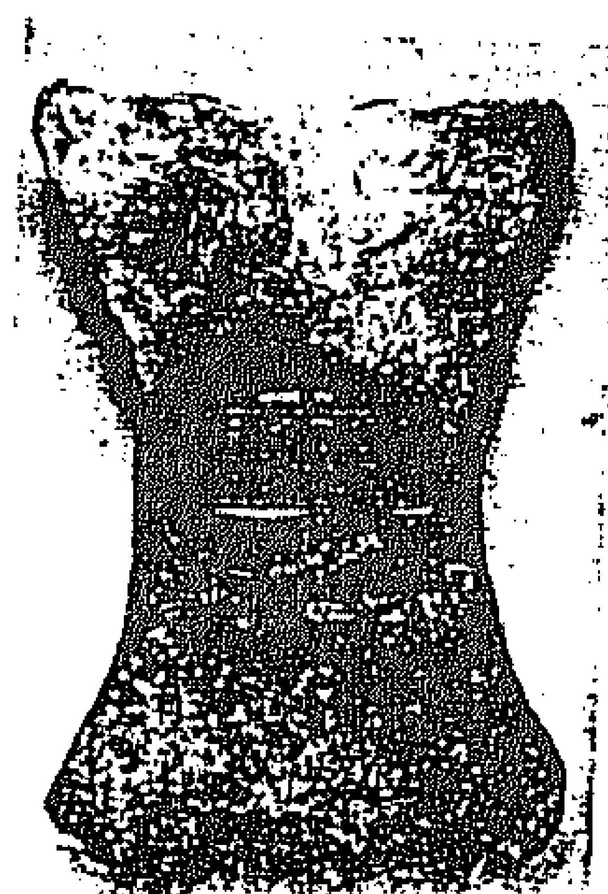

شكل ٢٥

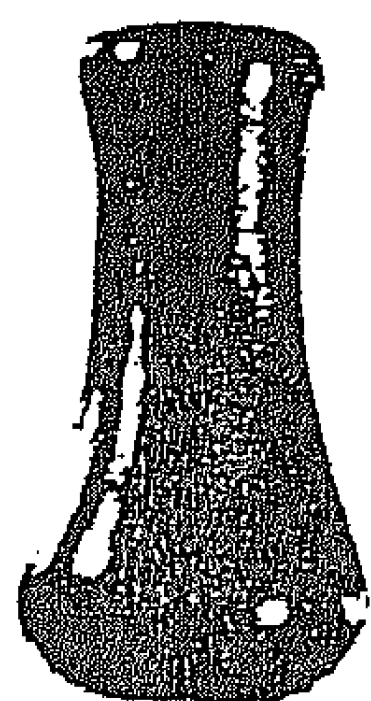


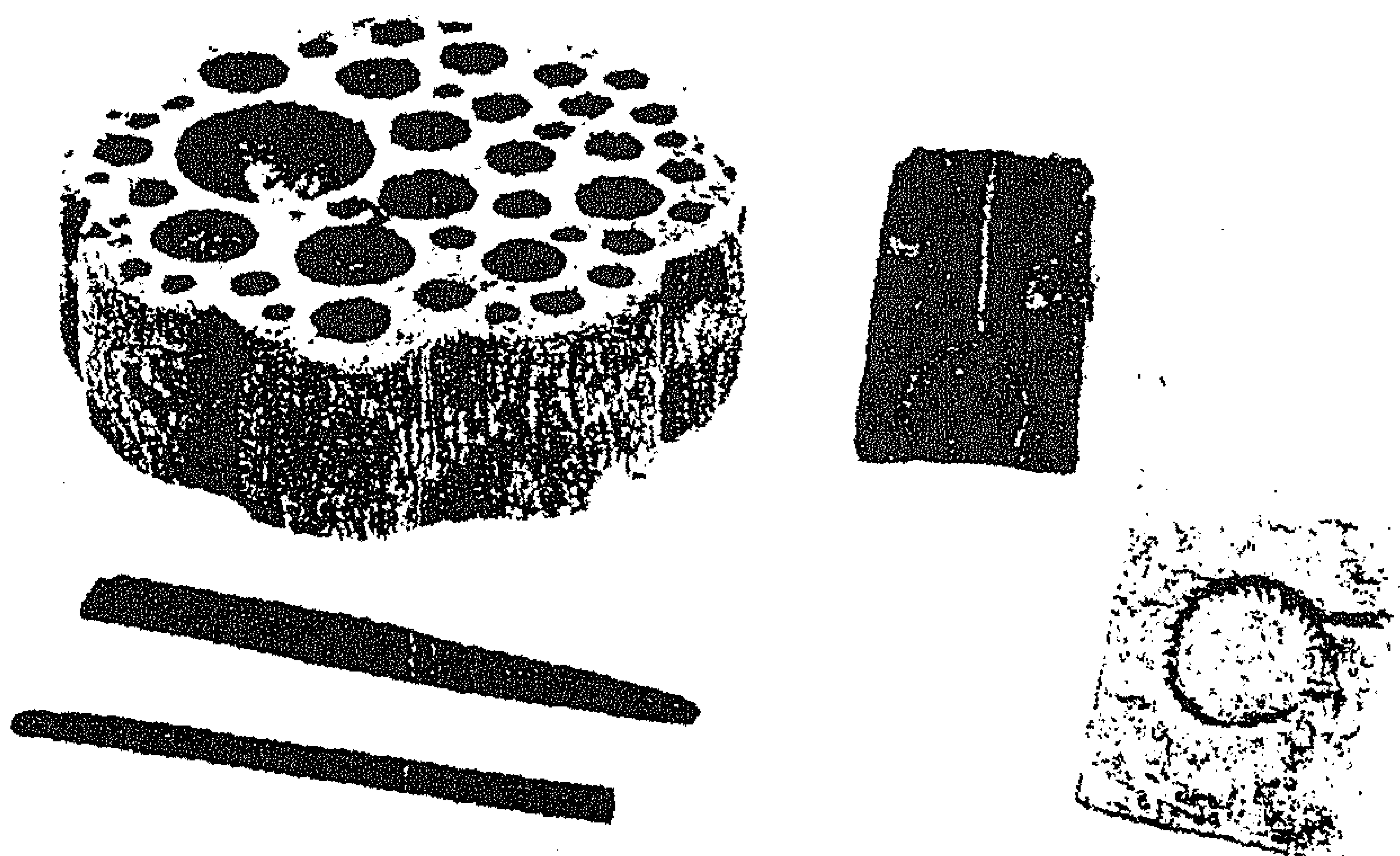




شكل ١


شكل ١


شكل ٢


شكل ٣

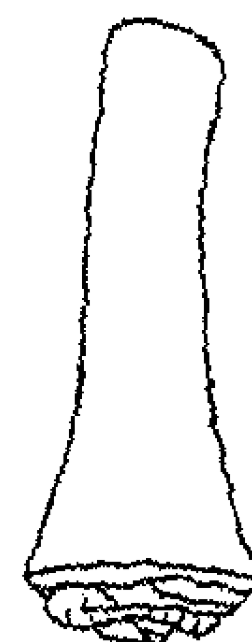


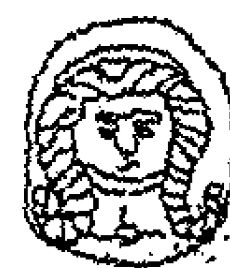
شكل ٥

شكل ٤



شكل ٧

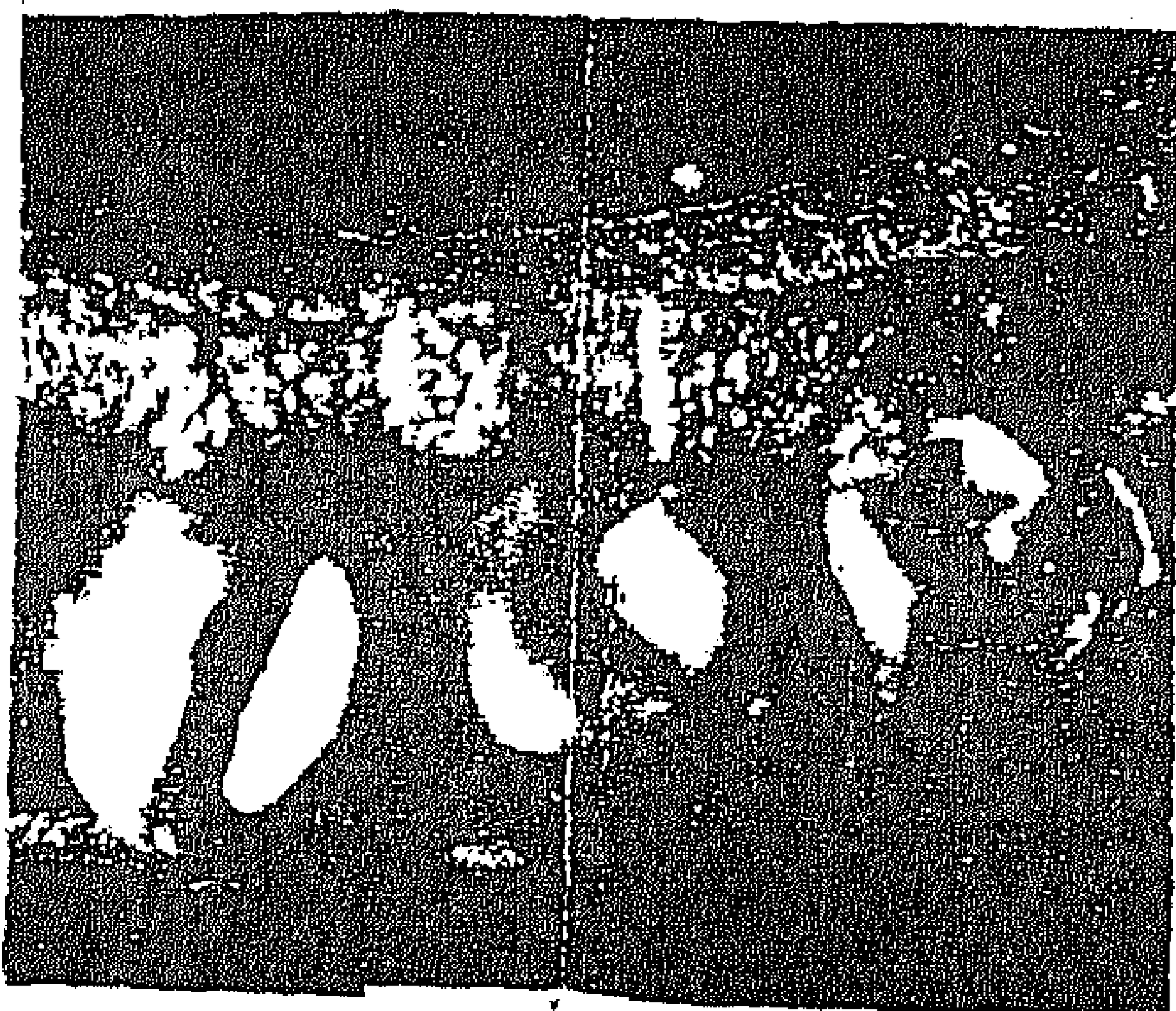




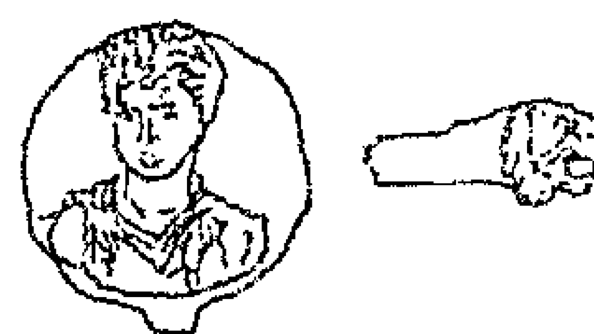
شكل ٦



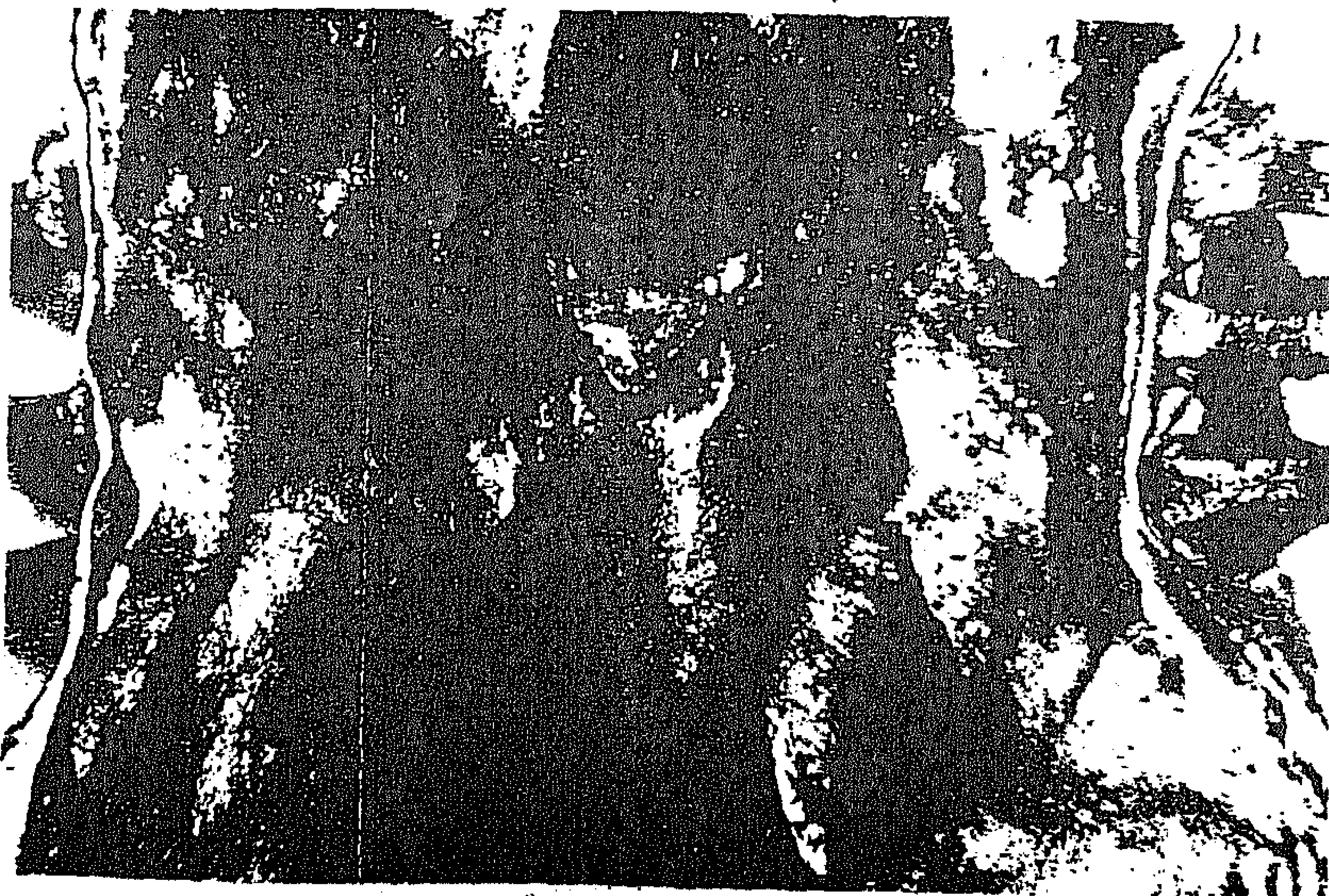
شكل ٨



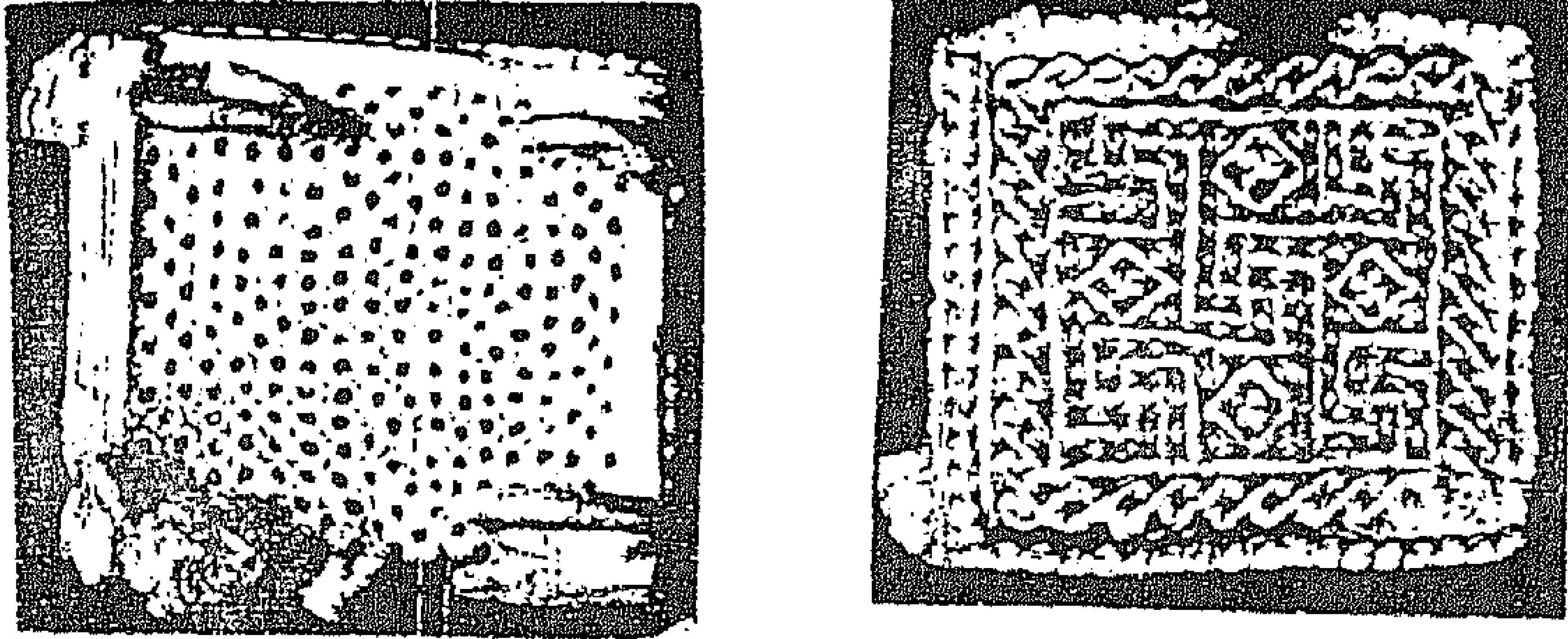
شكل ١٠



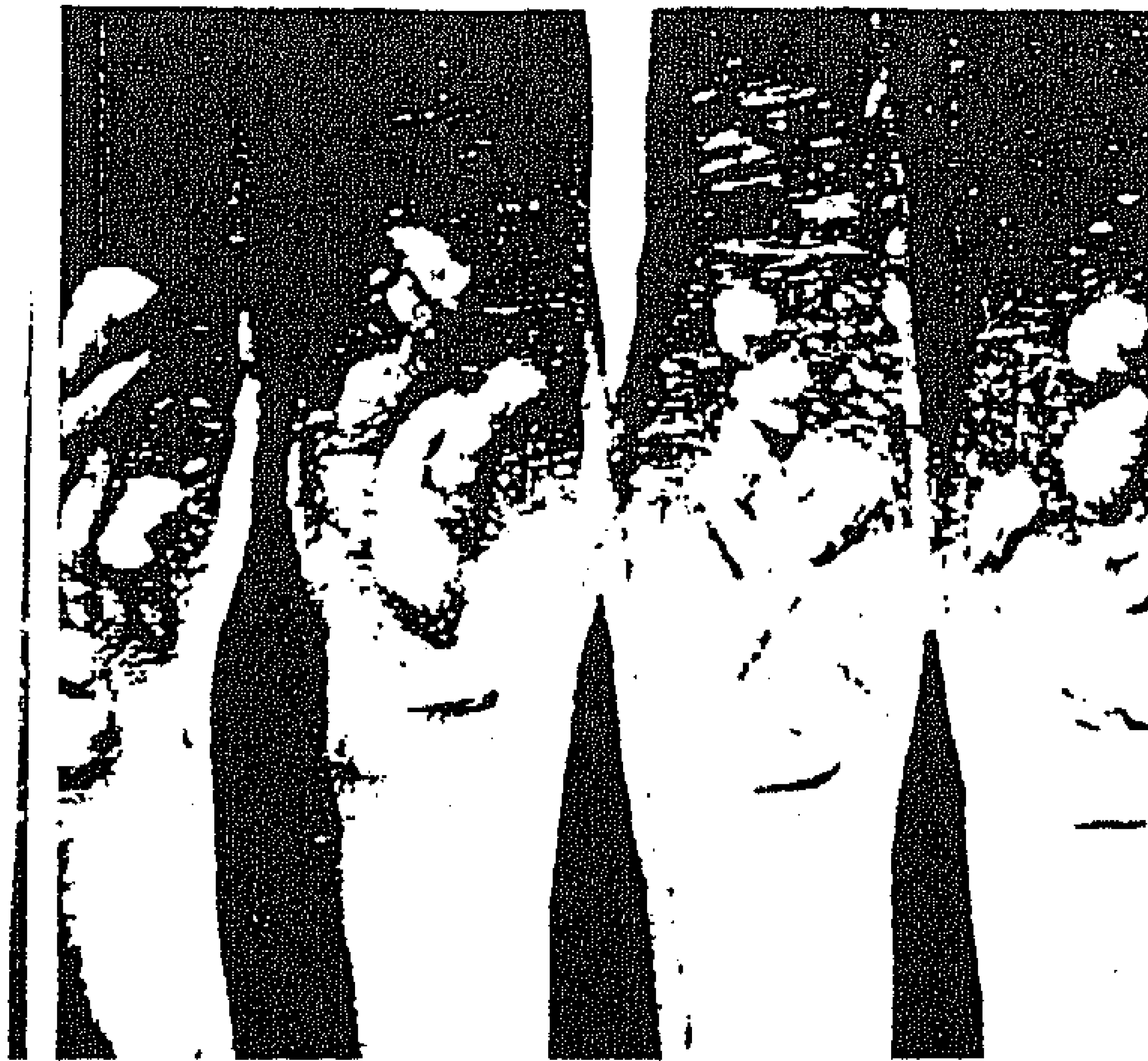
شكل ٩



شكل ١١

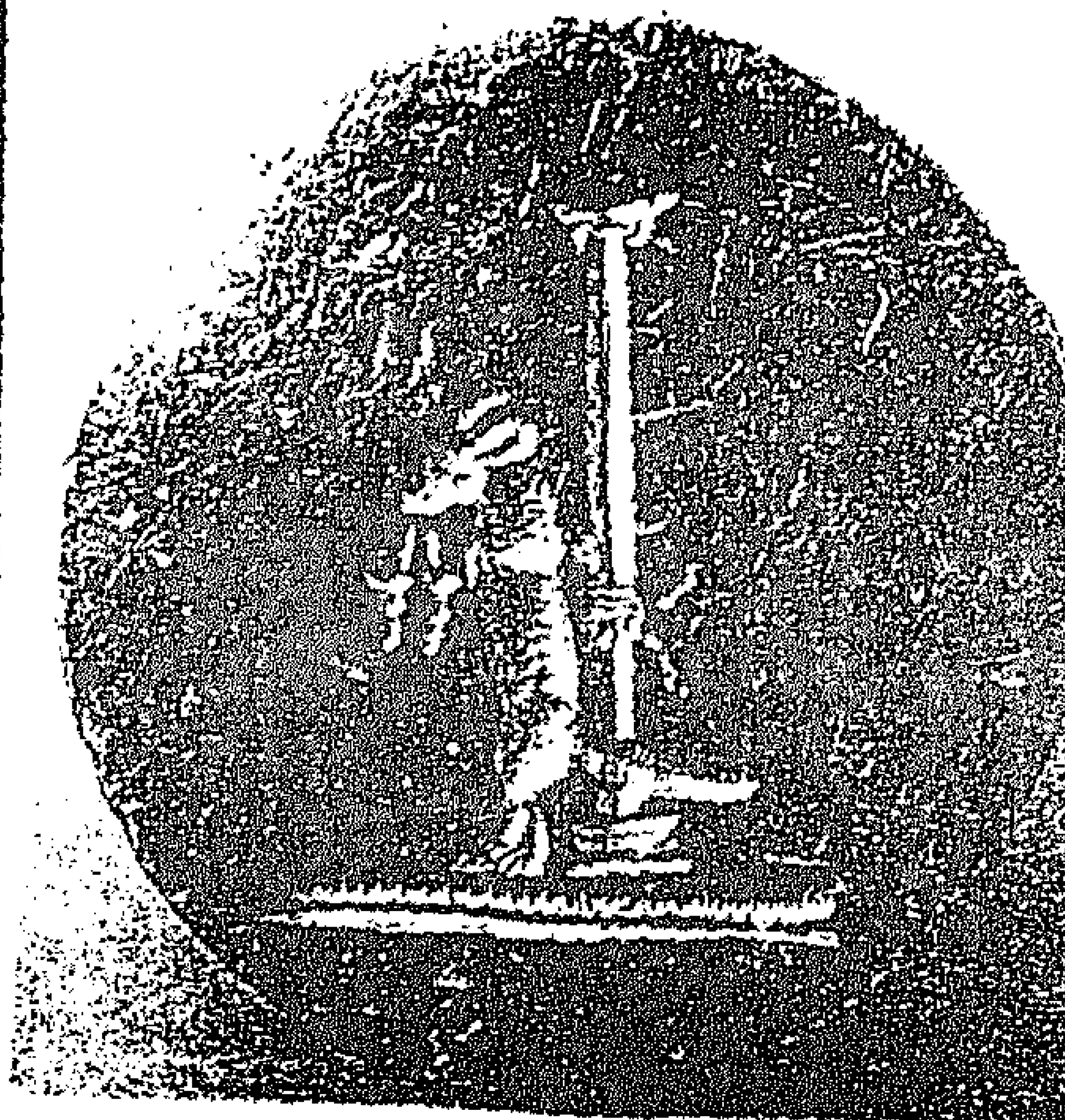


شكل ١٢

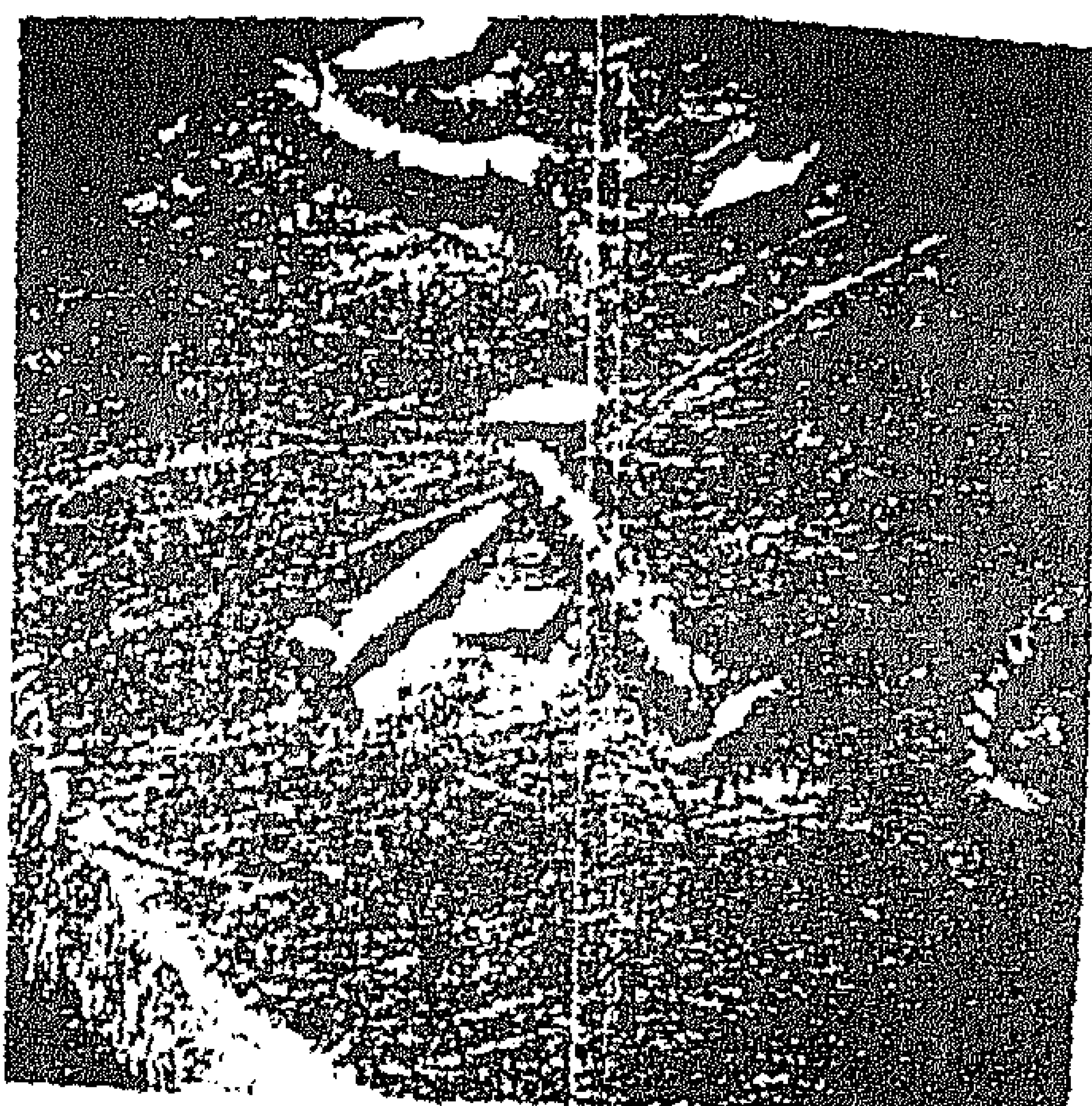


شكل ١٣





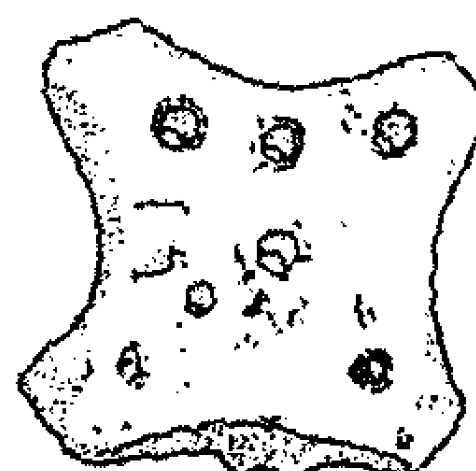
شكل ١٤



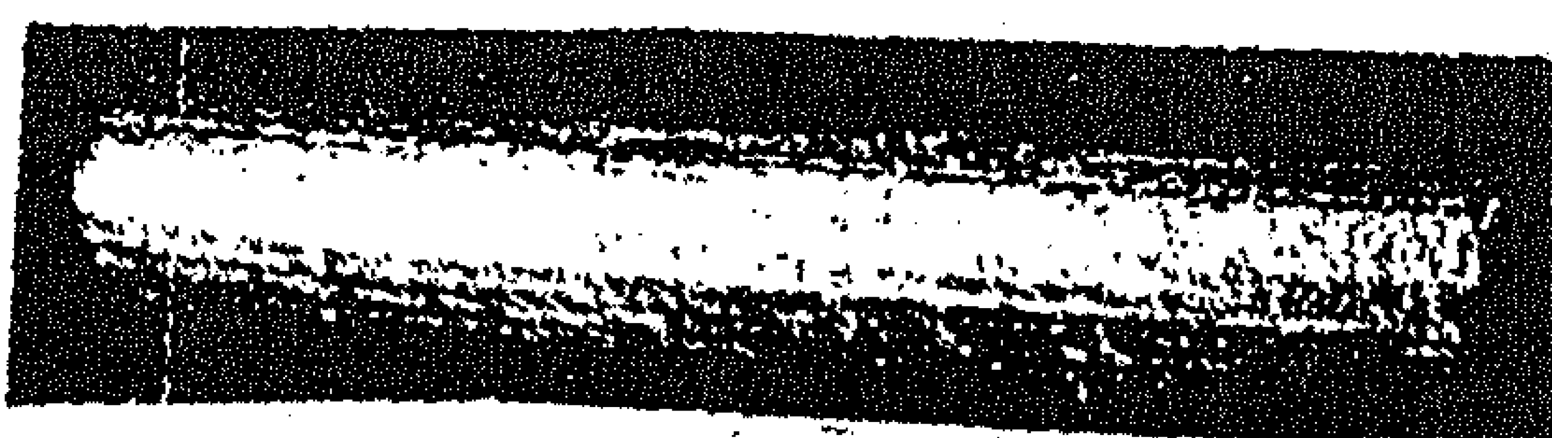
شكل ١٥



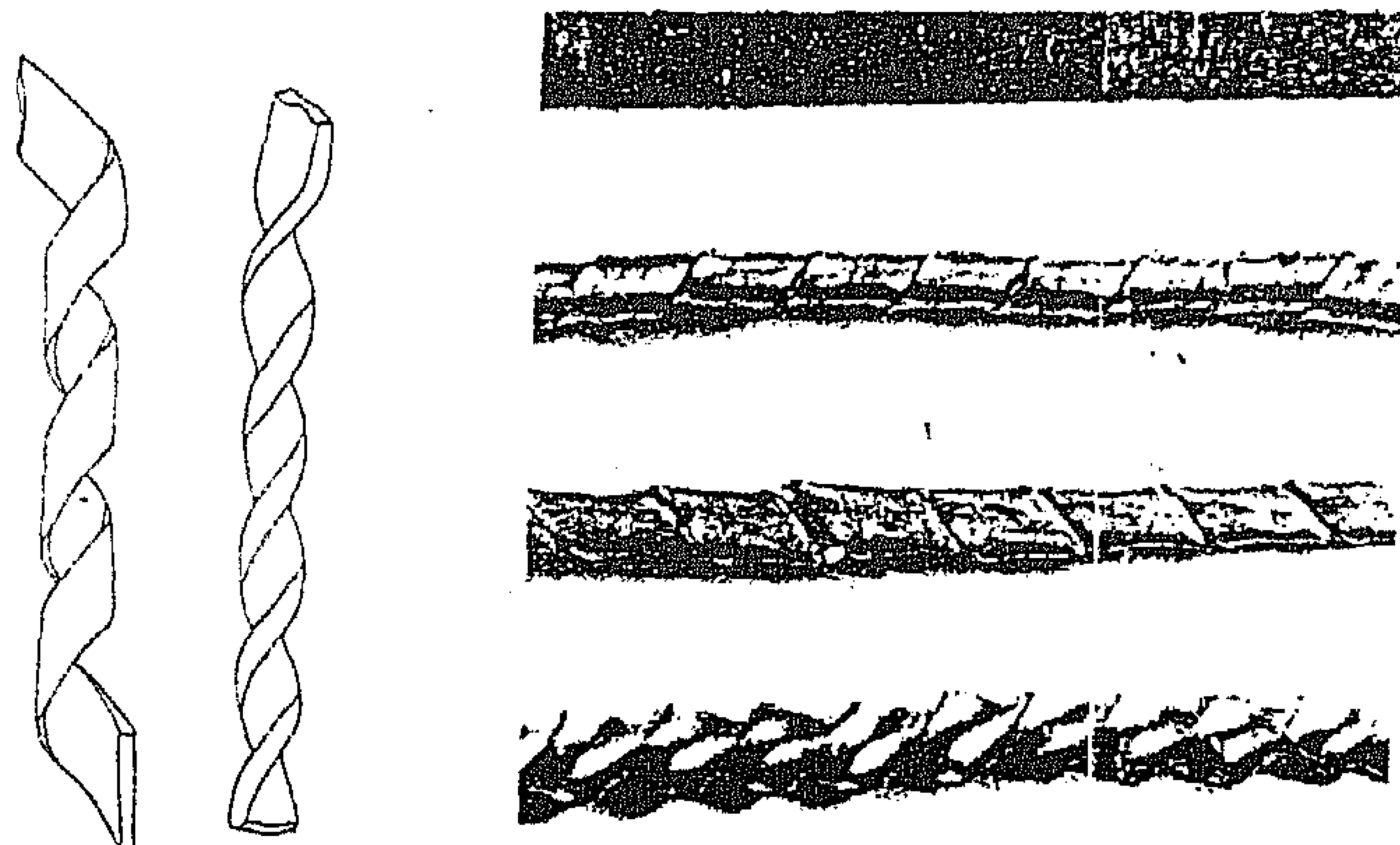
شكل ١٦



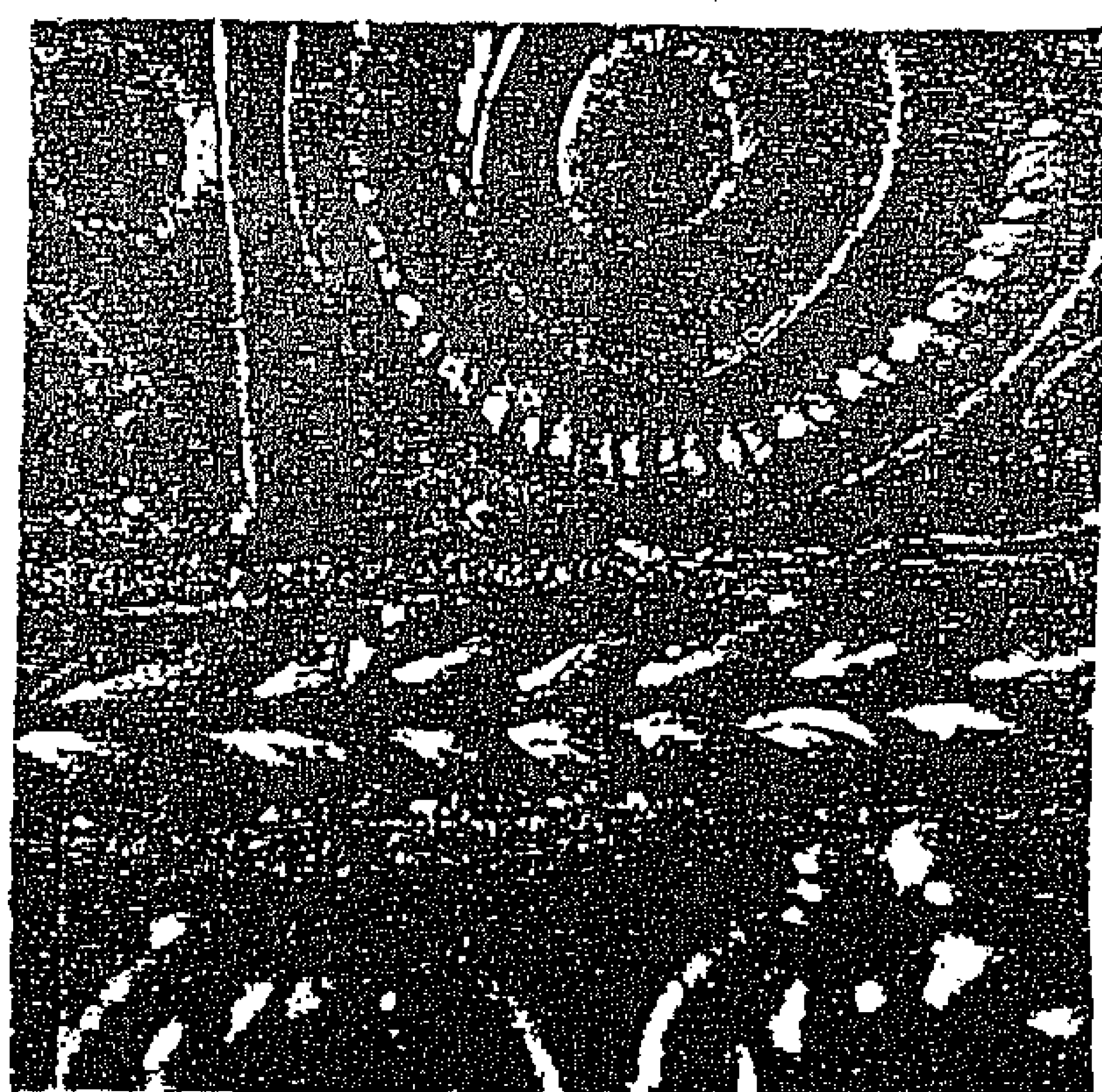
شكل ١٧



شكل ١٨

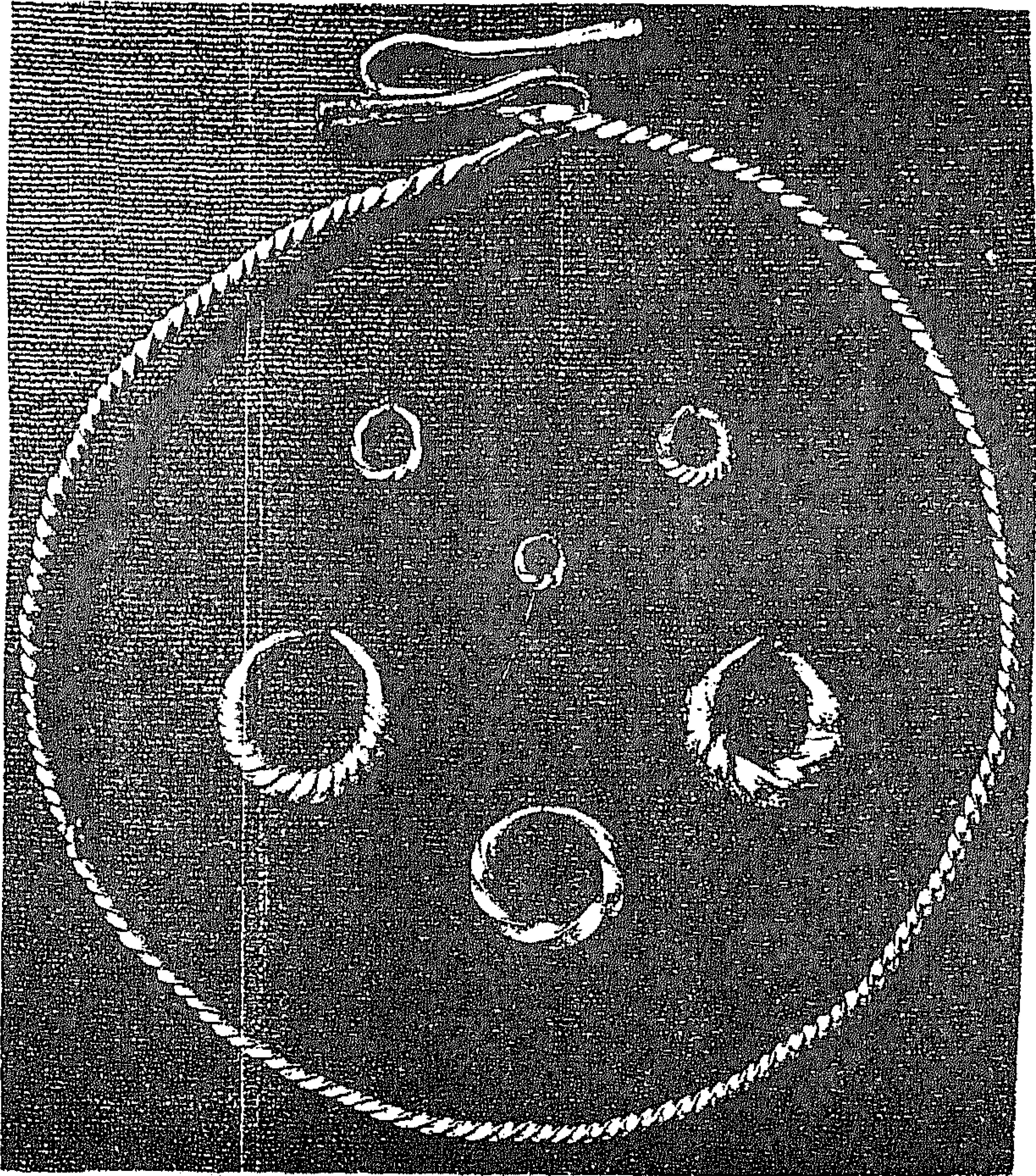


شكل ١٩

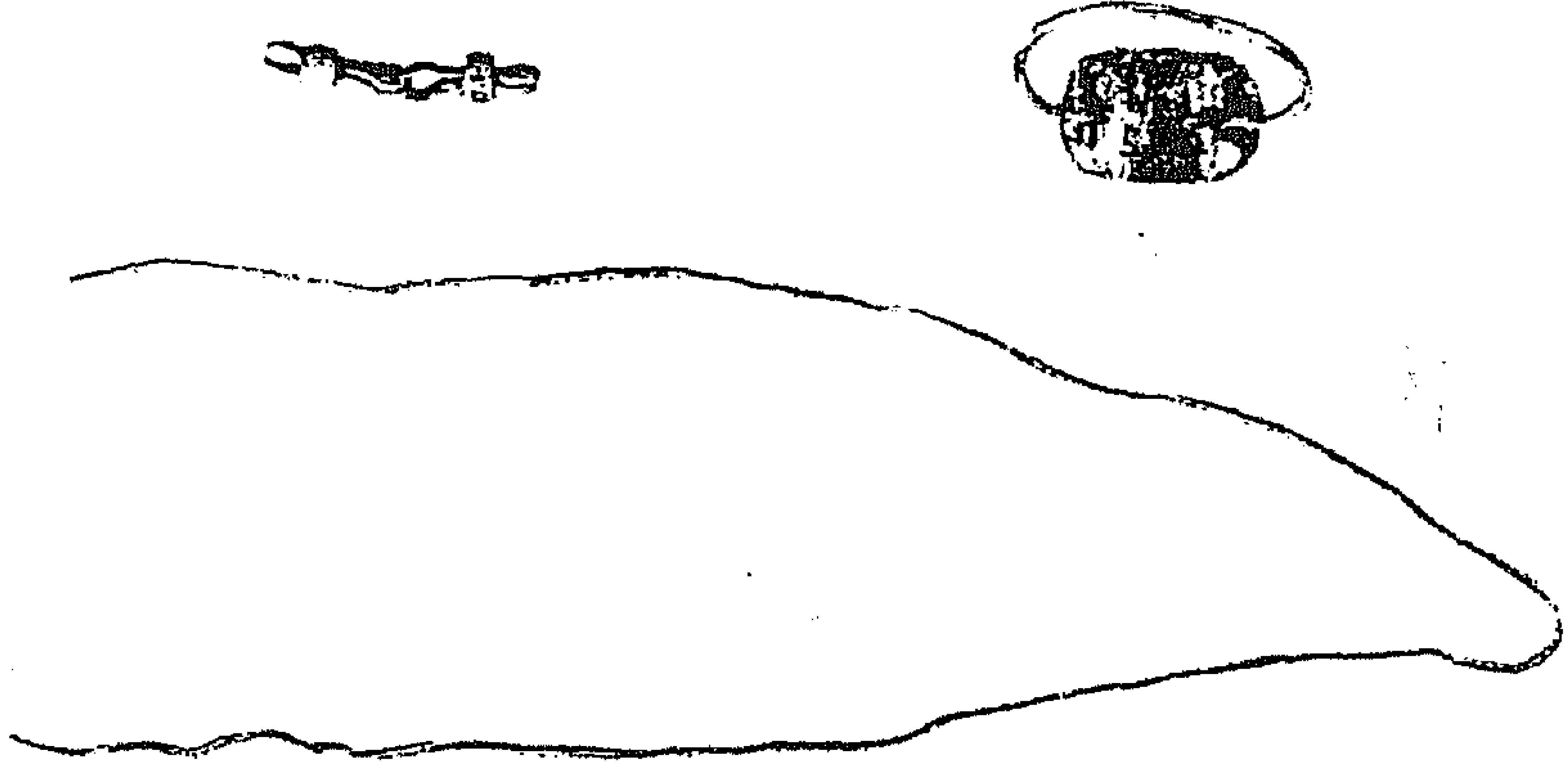




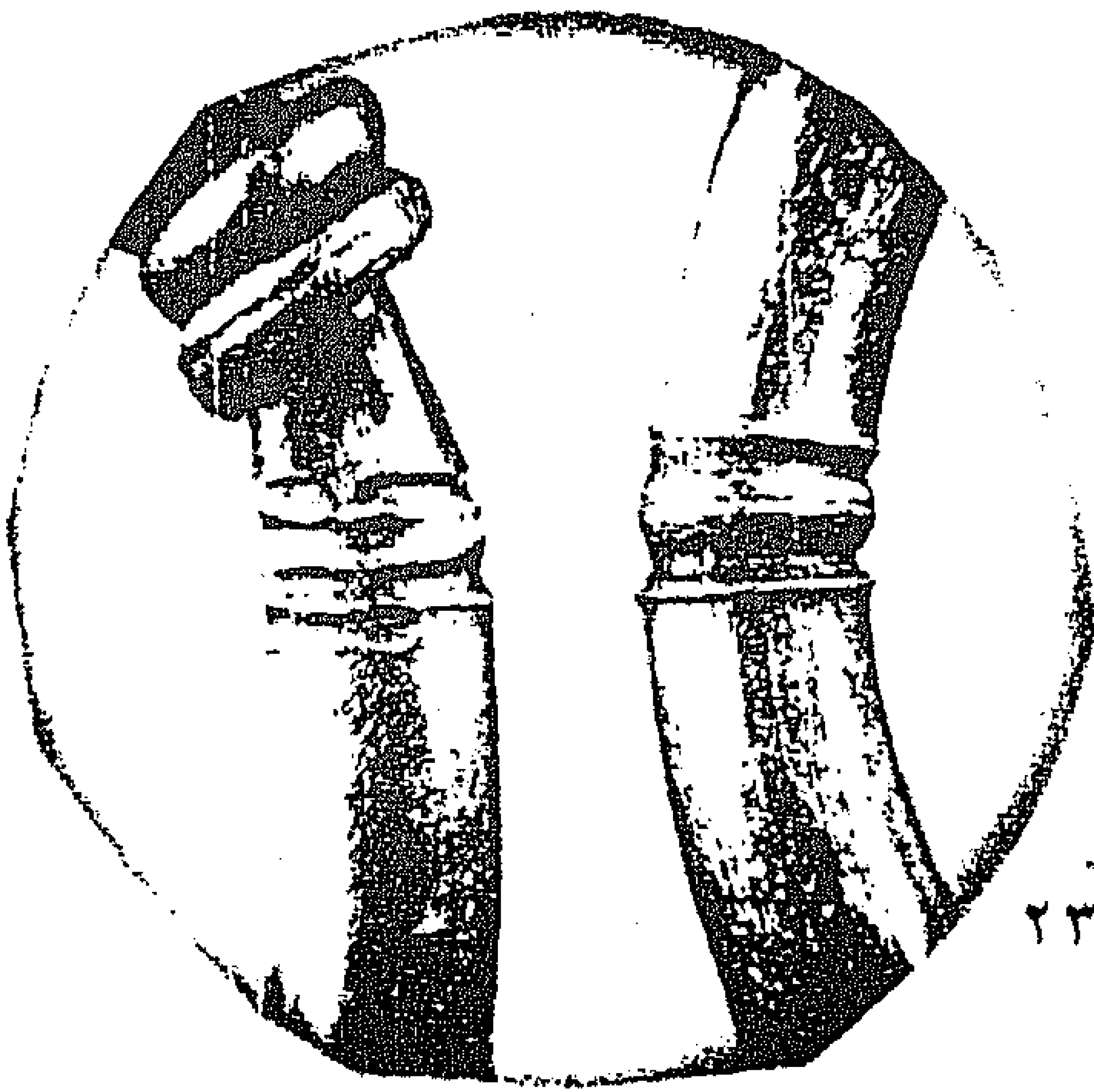
شكل ٢٠

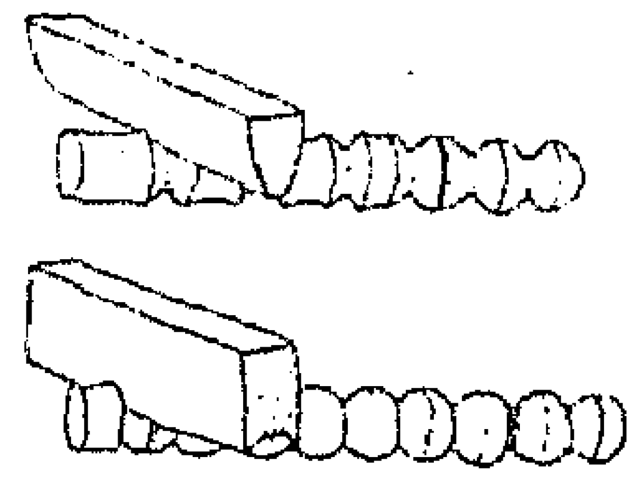


شكل ٢١



شكل ٢٢

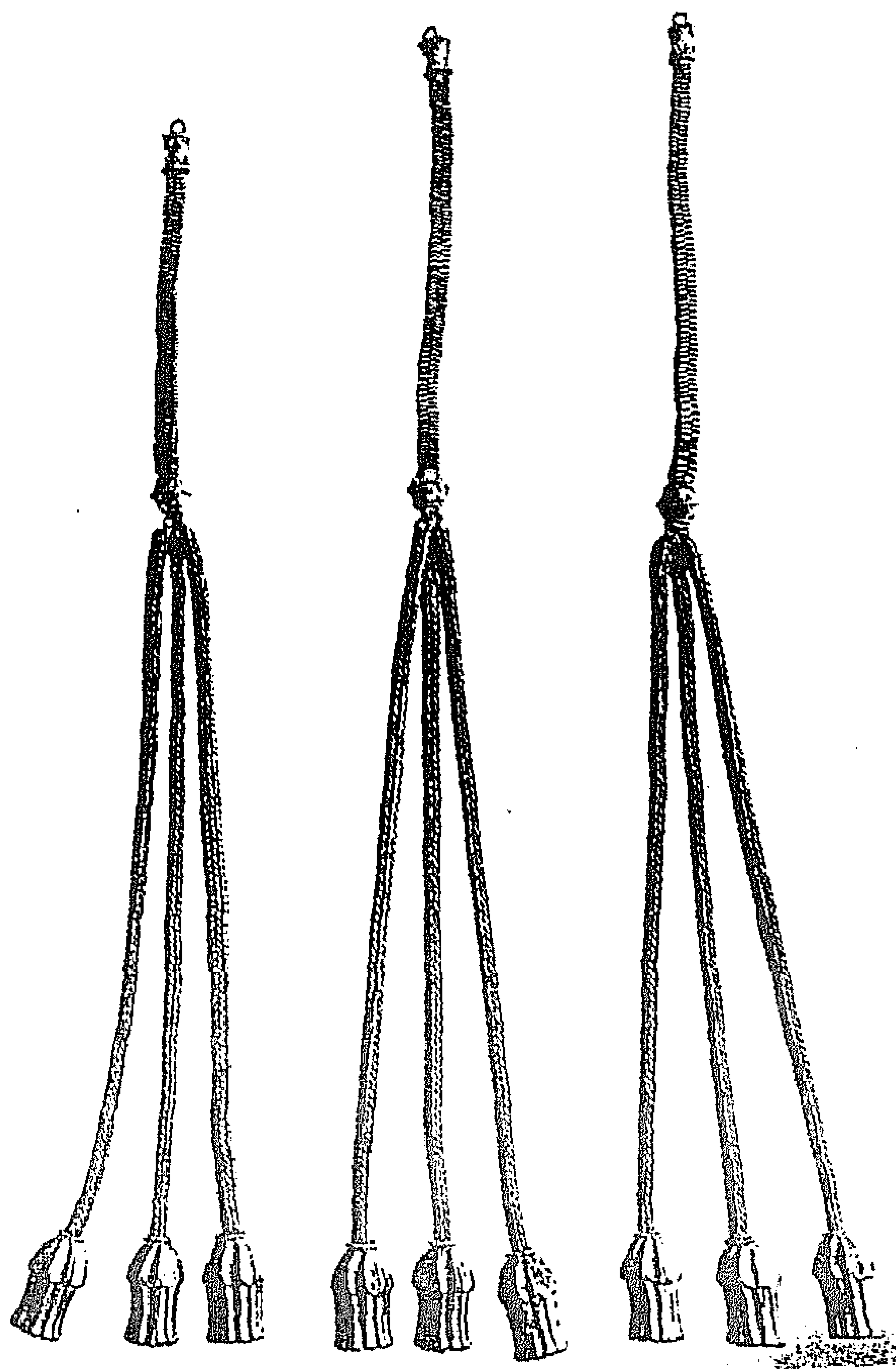




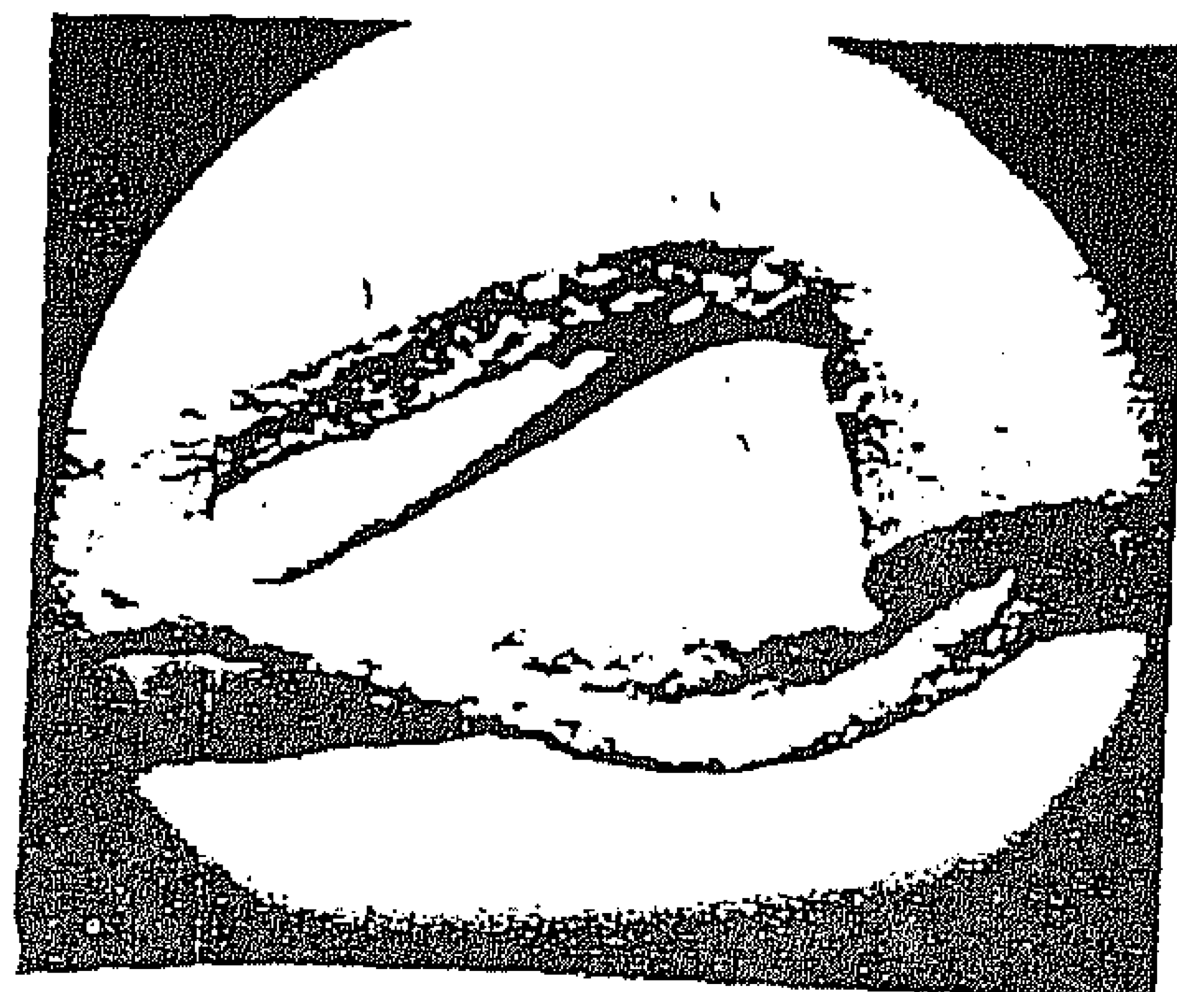
شكل ٢٣



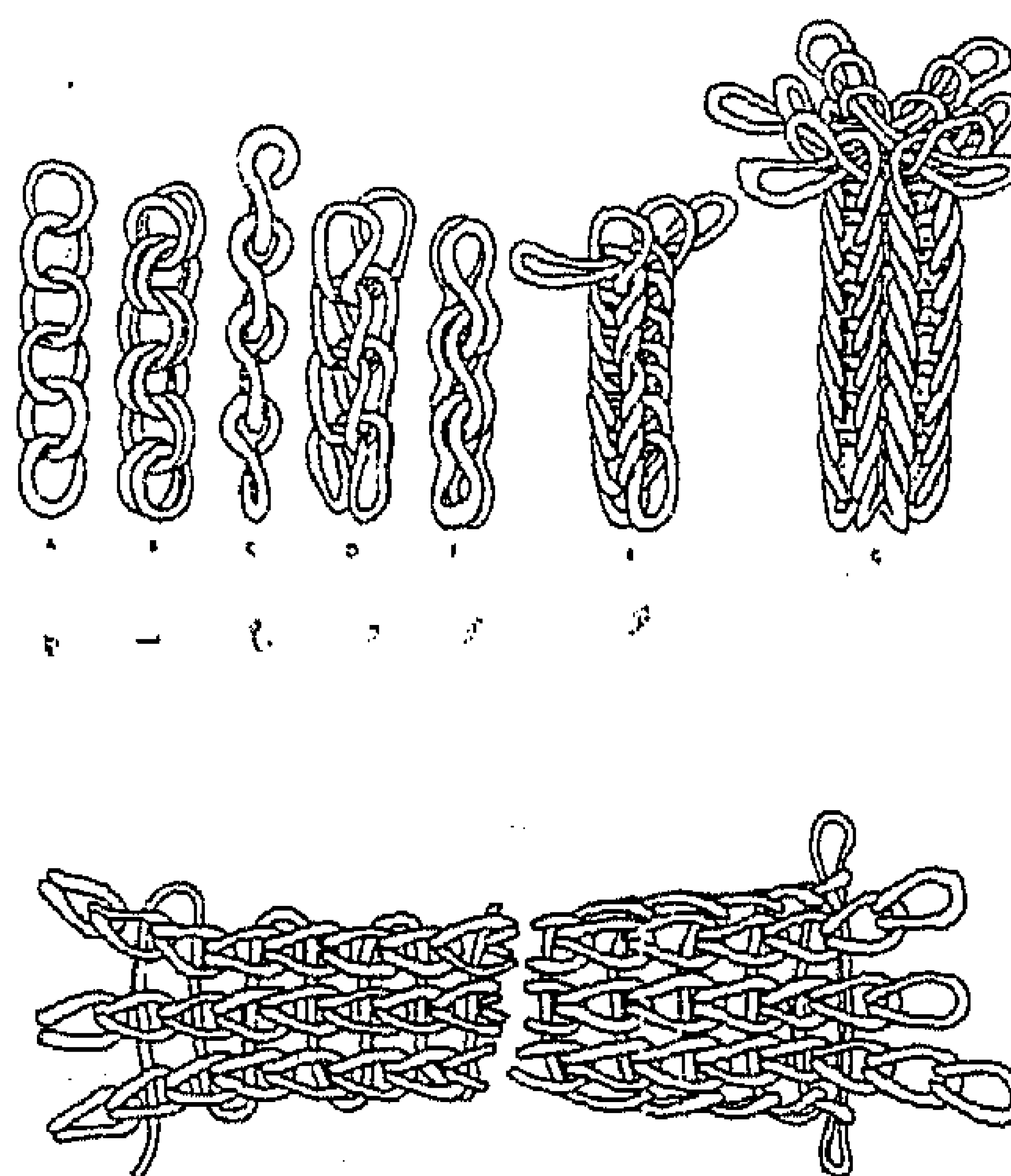
شكل ٢٤

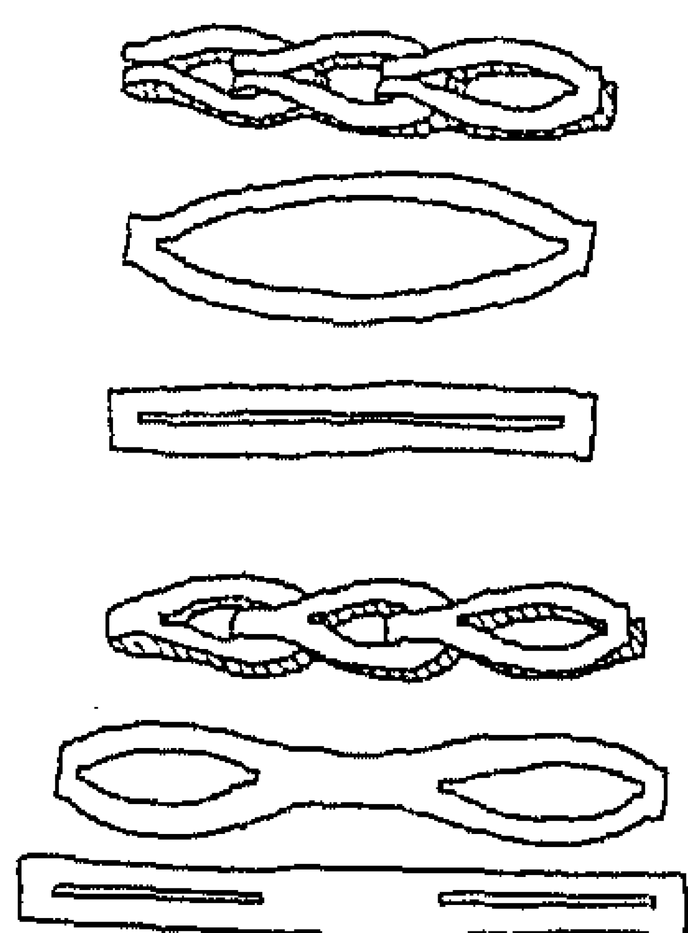


شكل ٢٥

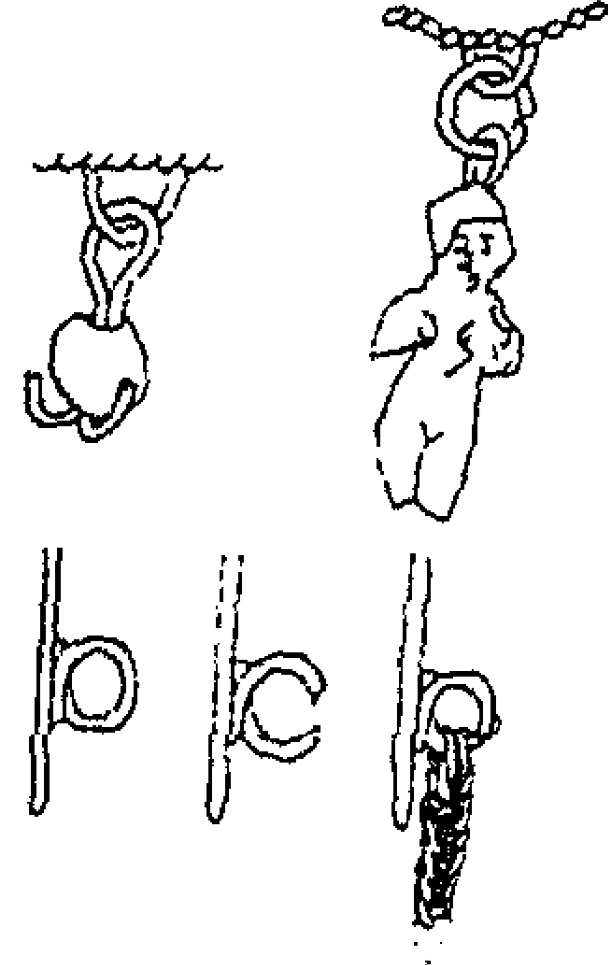




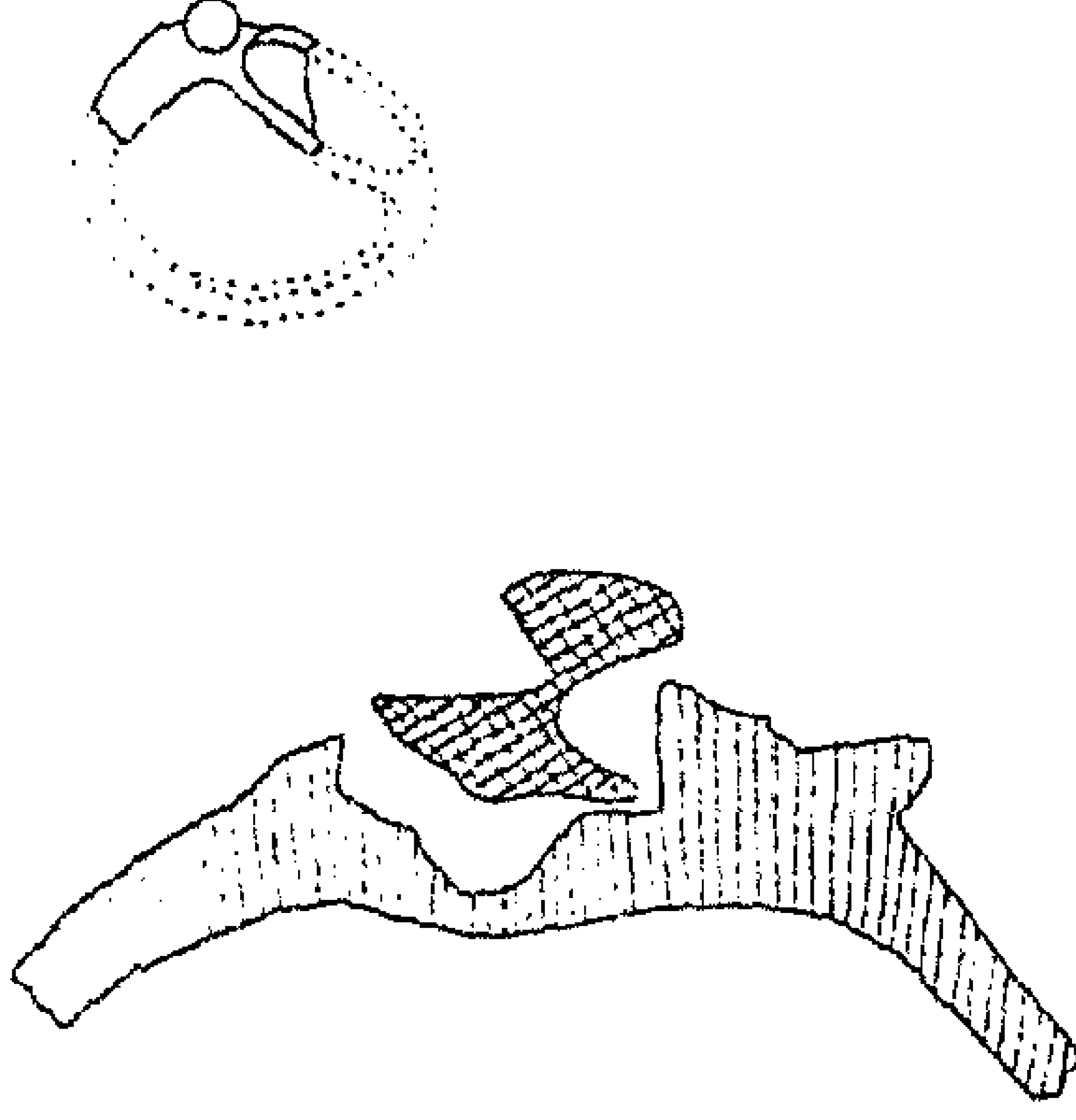




شكل ٢٥



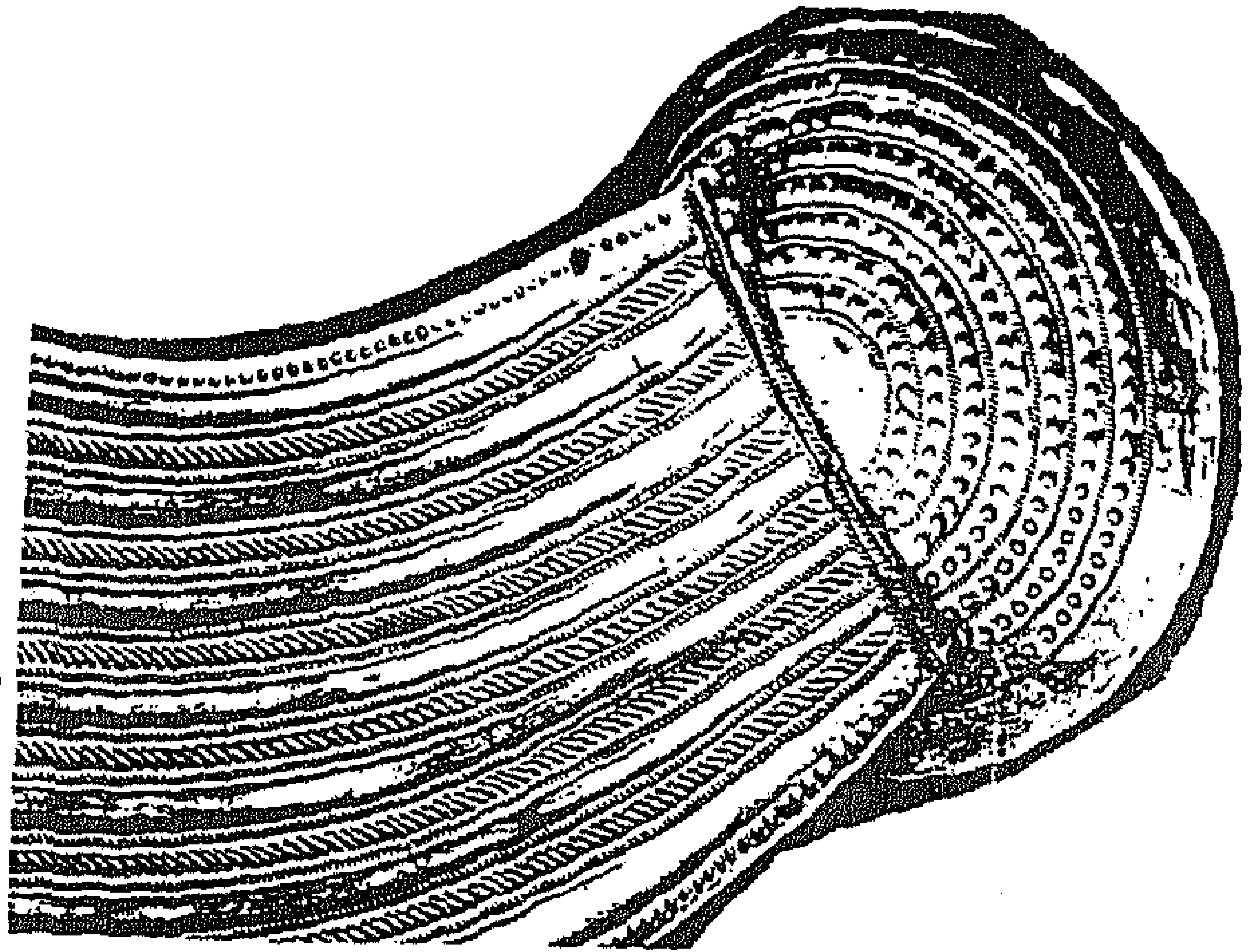
شكل ٢٦



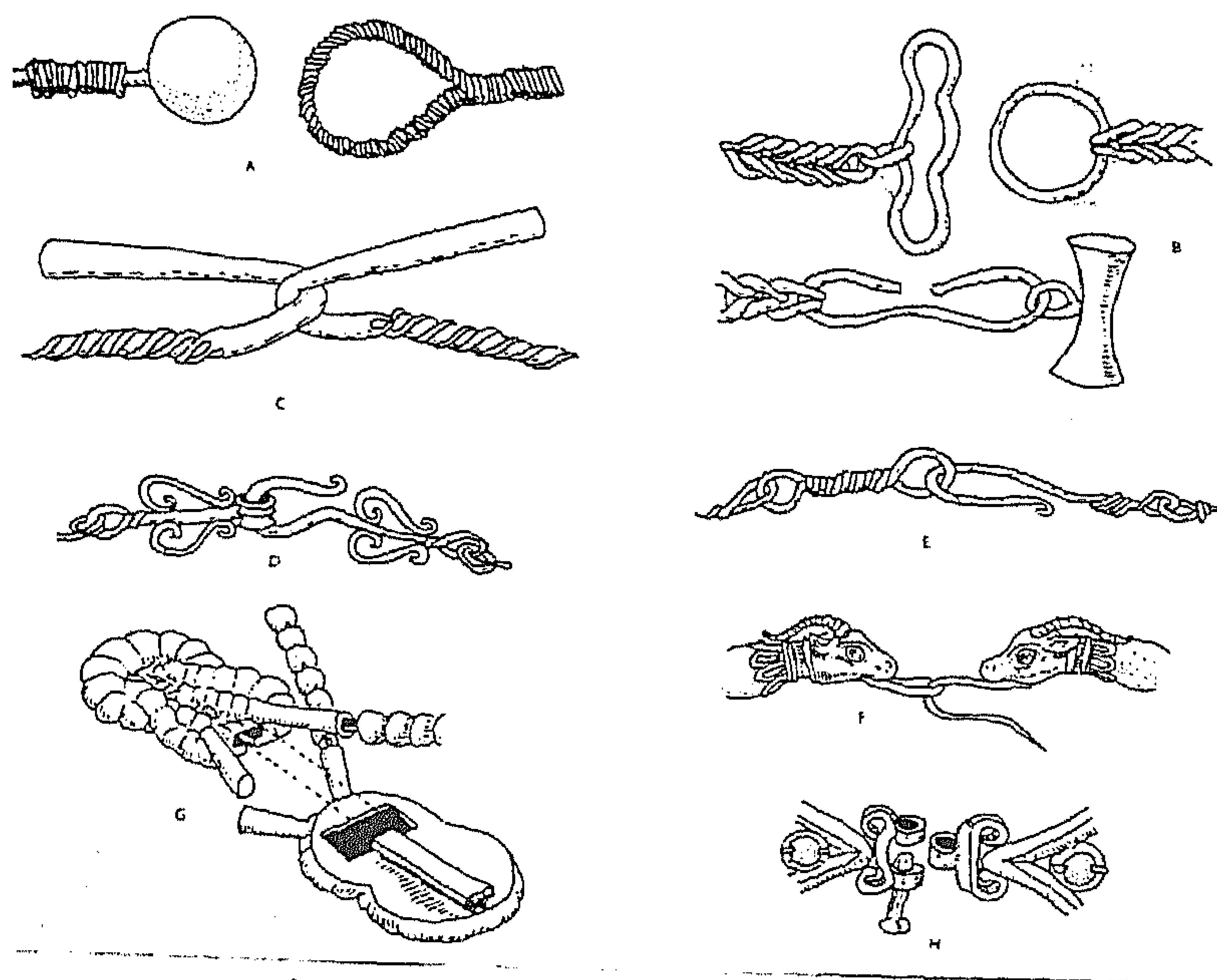
شكل ٢٧



شكل ٩ ٢



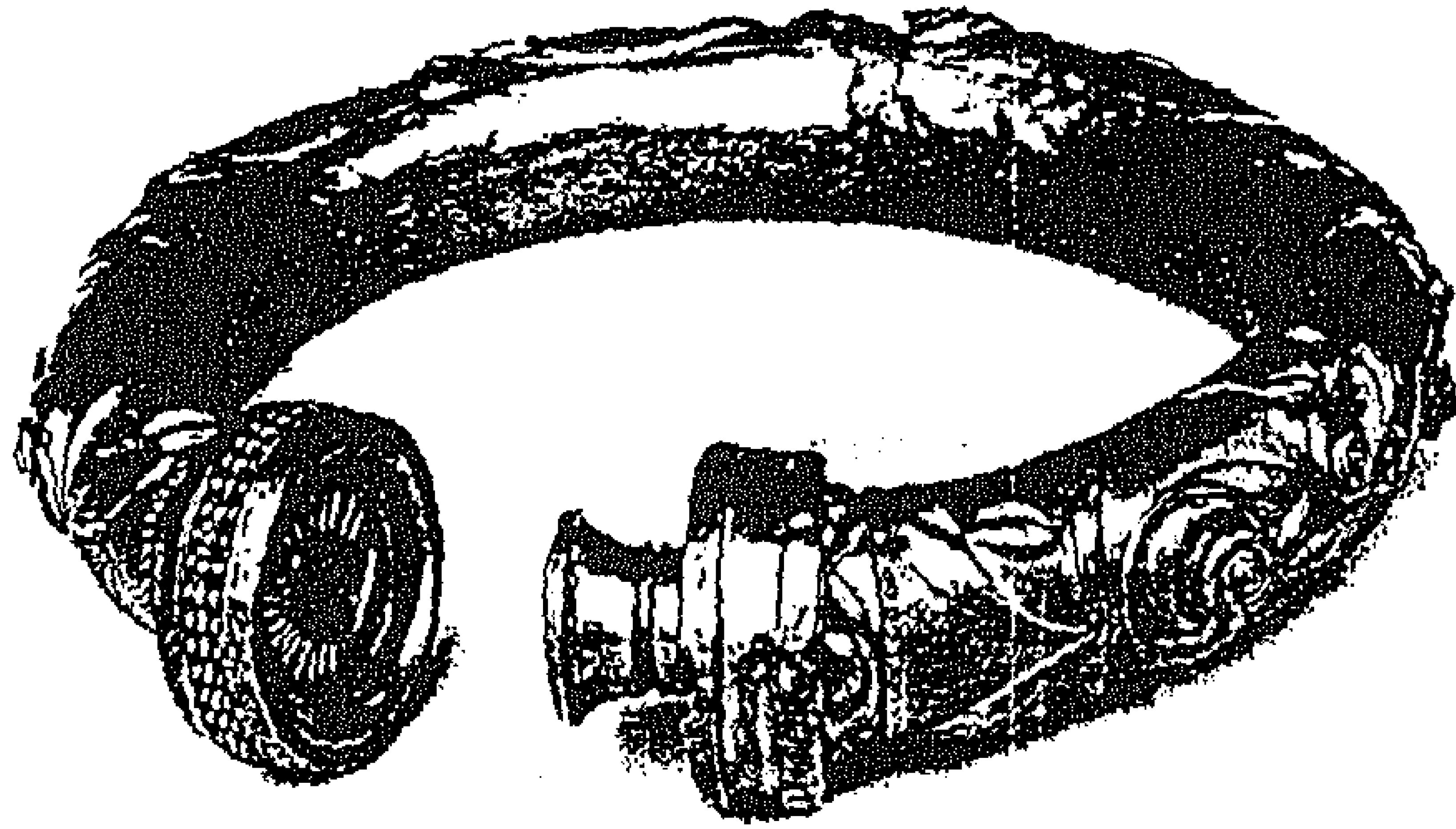
شكل ٢٨

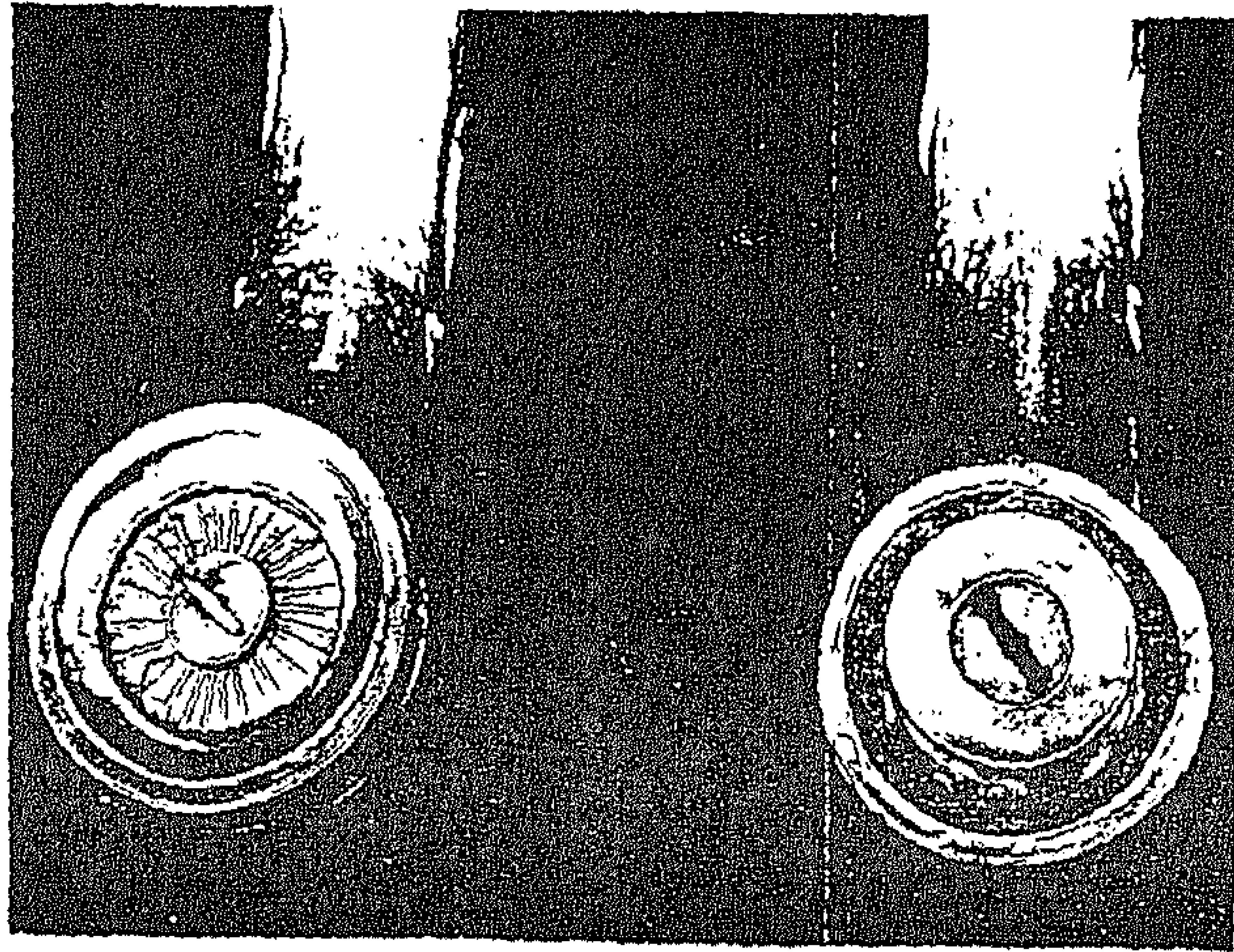


شكل ٣٠

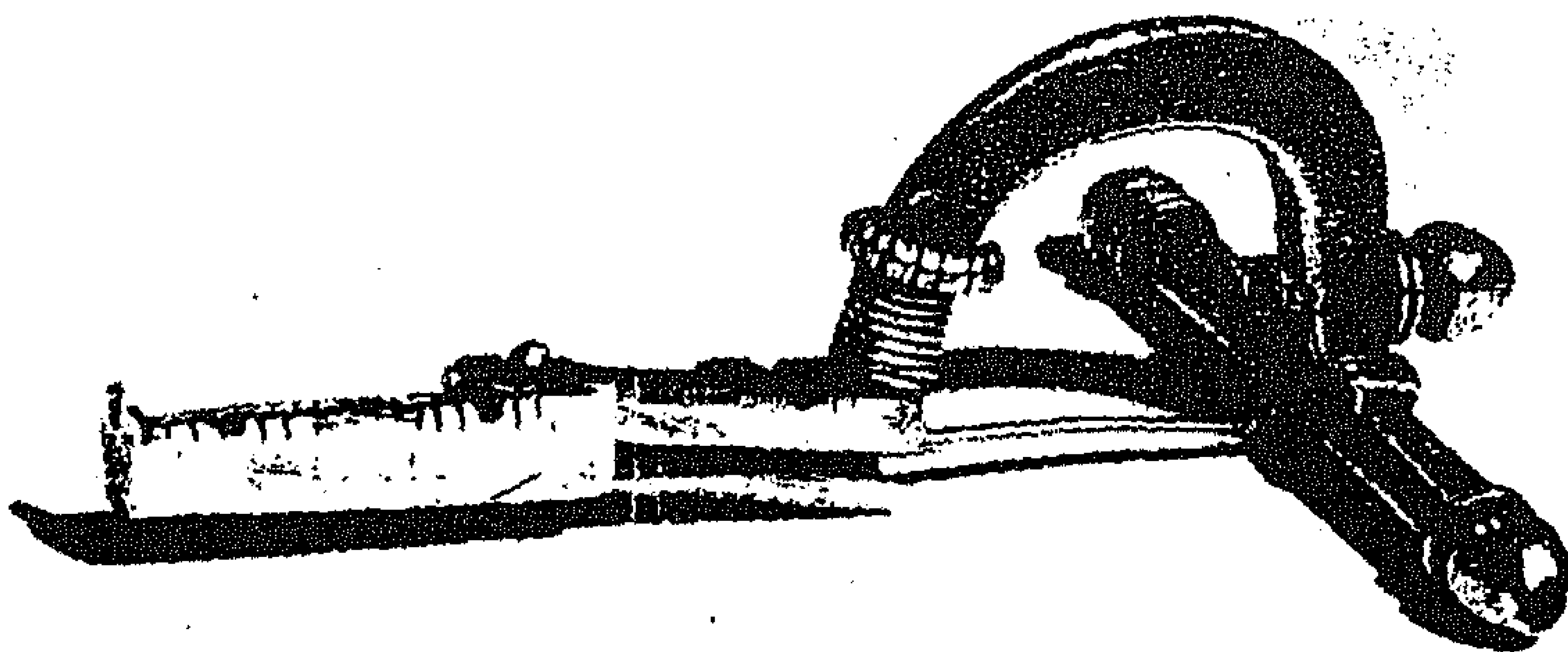


شكل ٣١

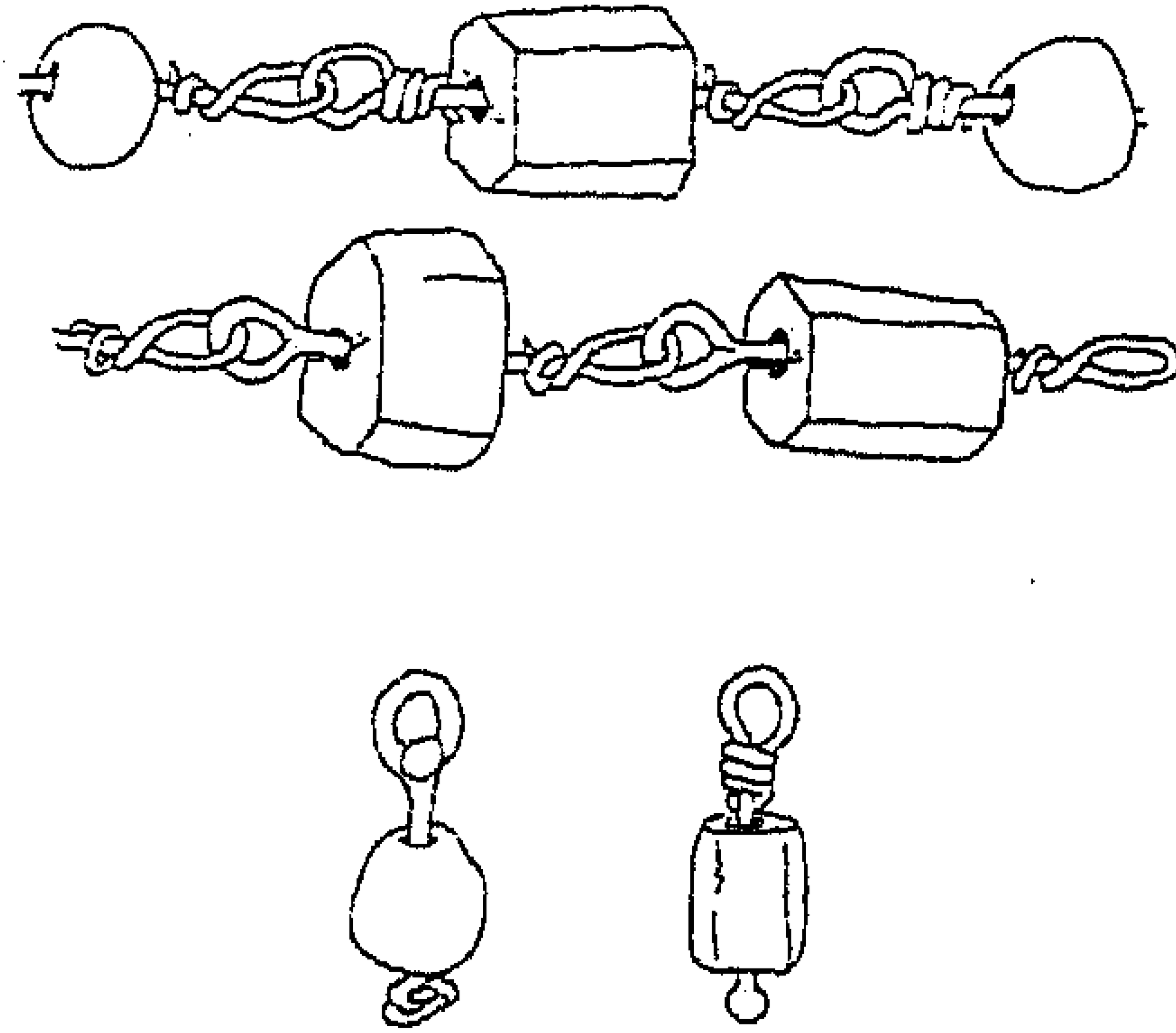


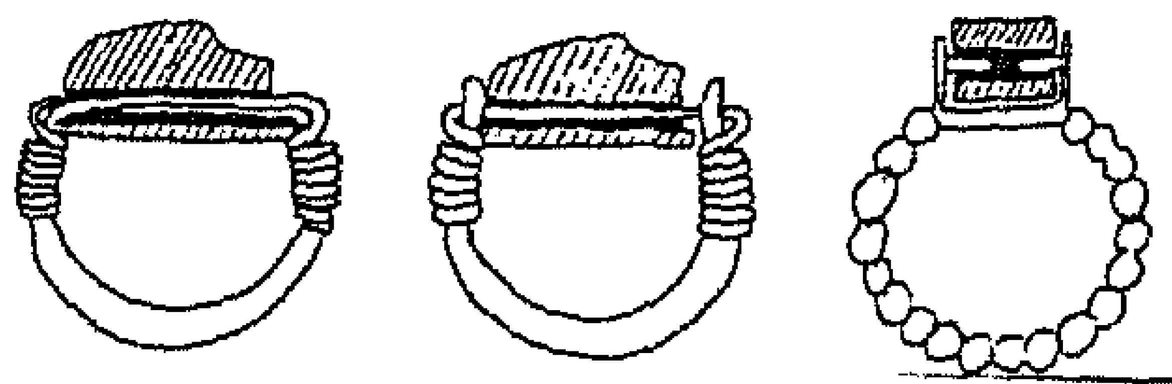


شكل ٣٢

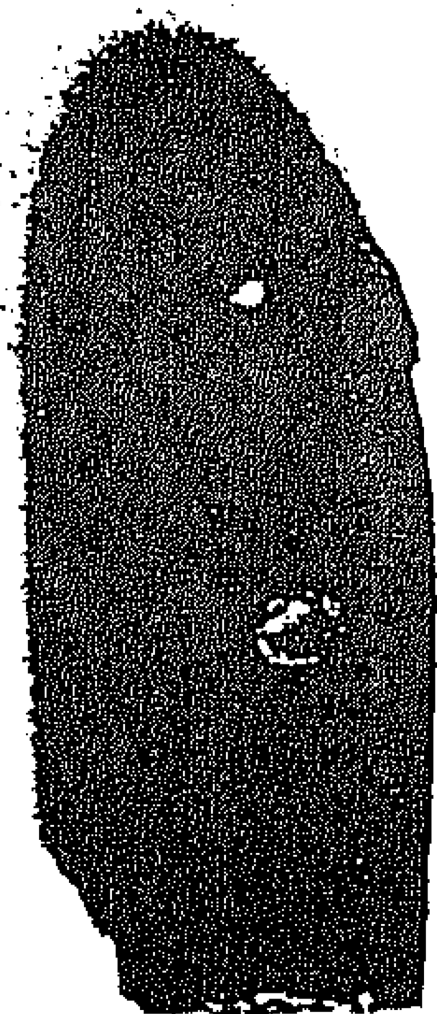


شكل ٣٣

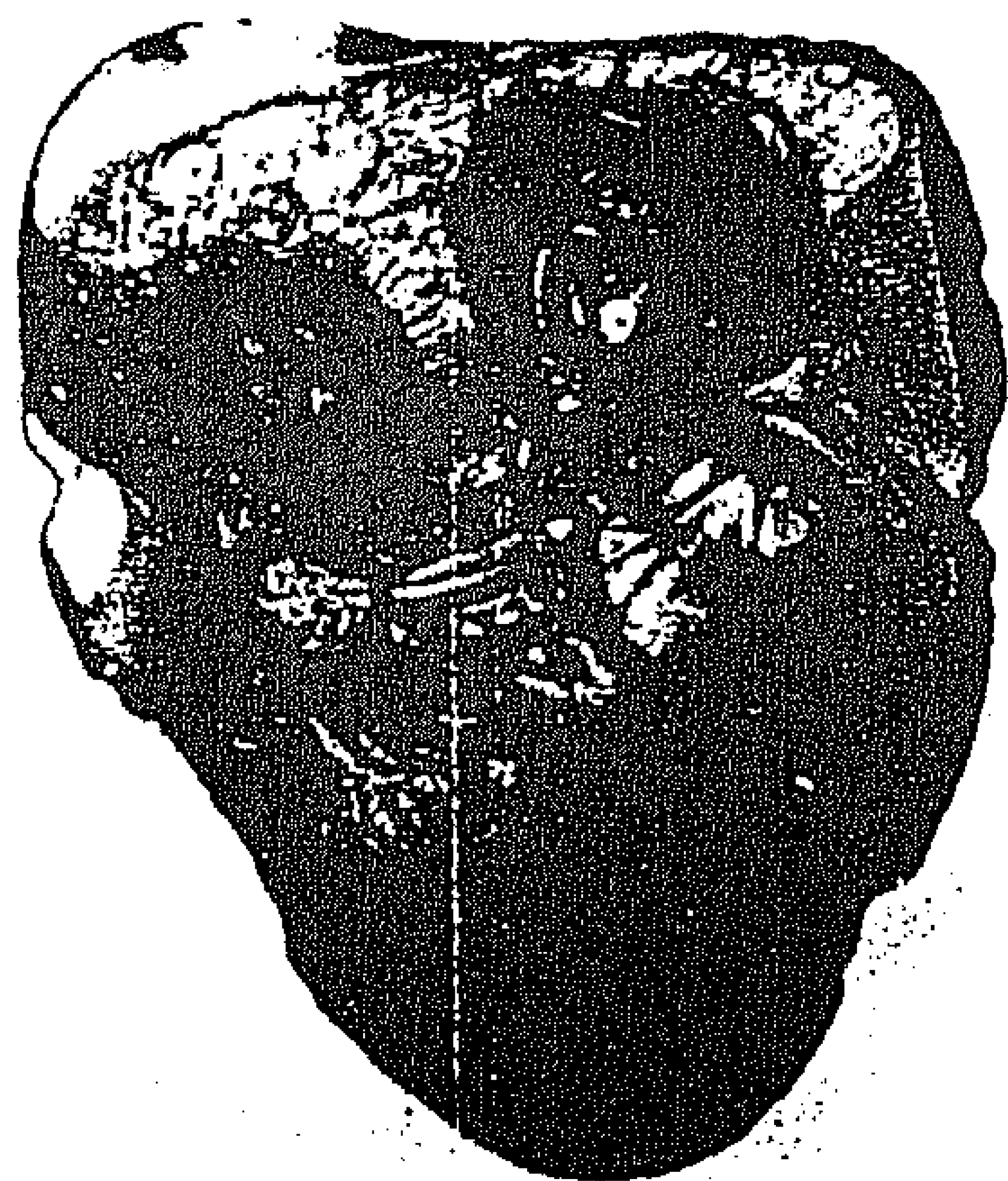




شكل ٣٤



شكل ٣٦



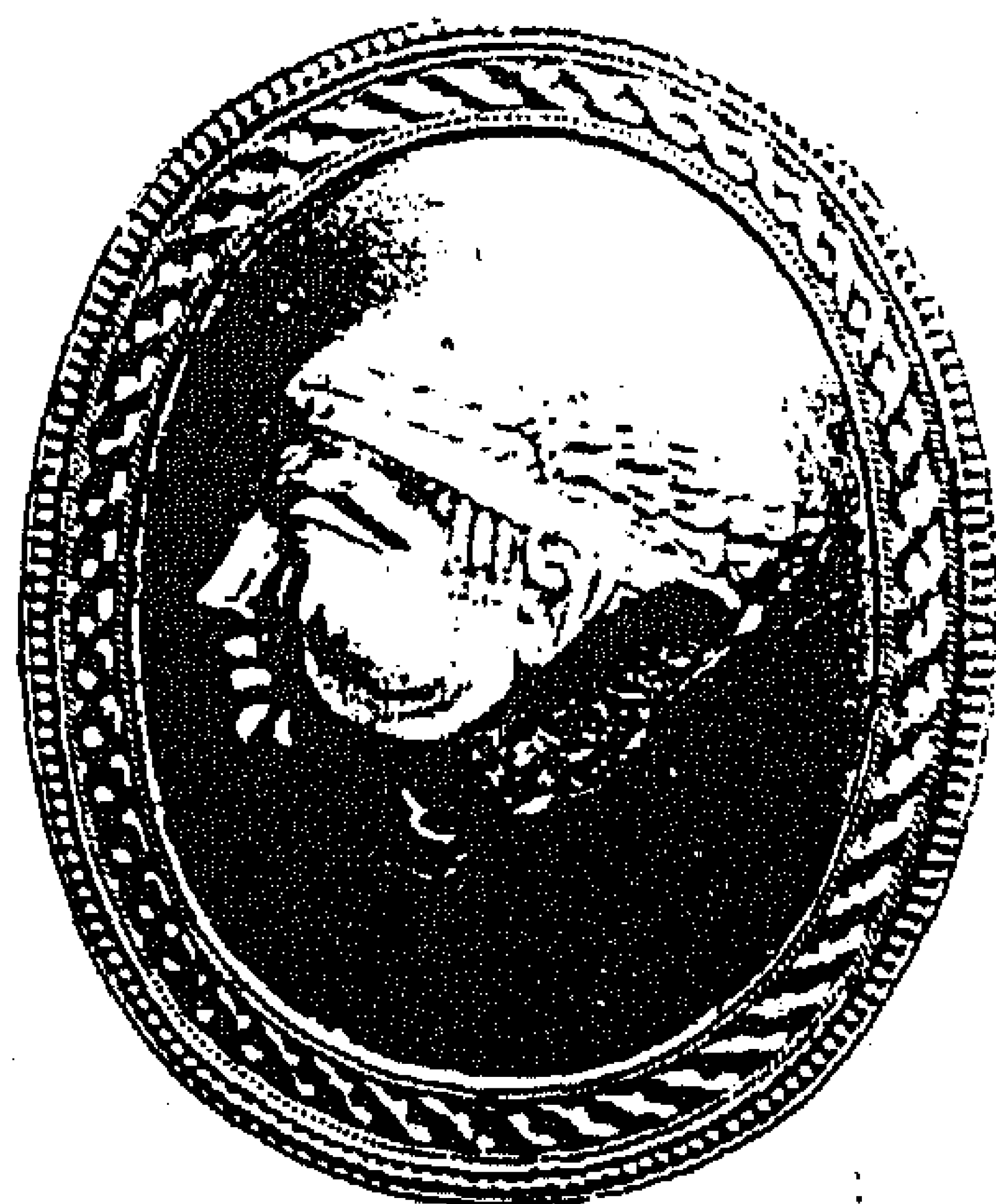
شكل ٣٥



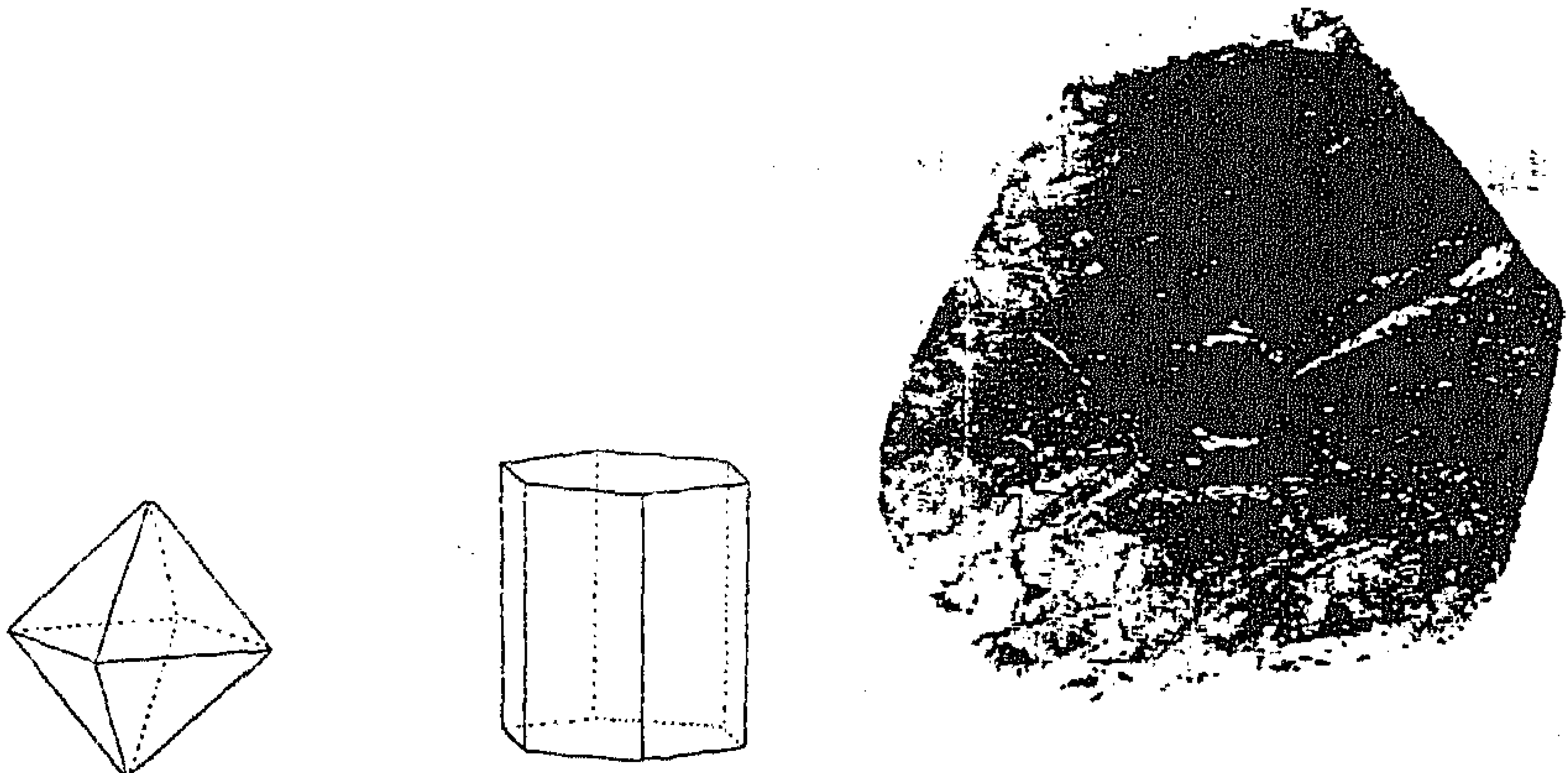
شكل ٣٨



شكل ٣٧



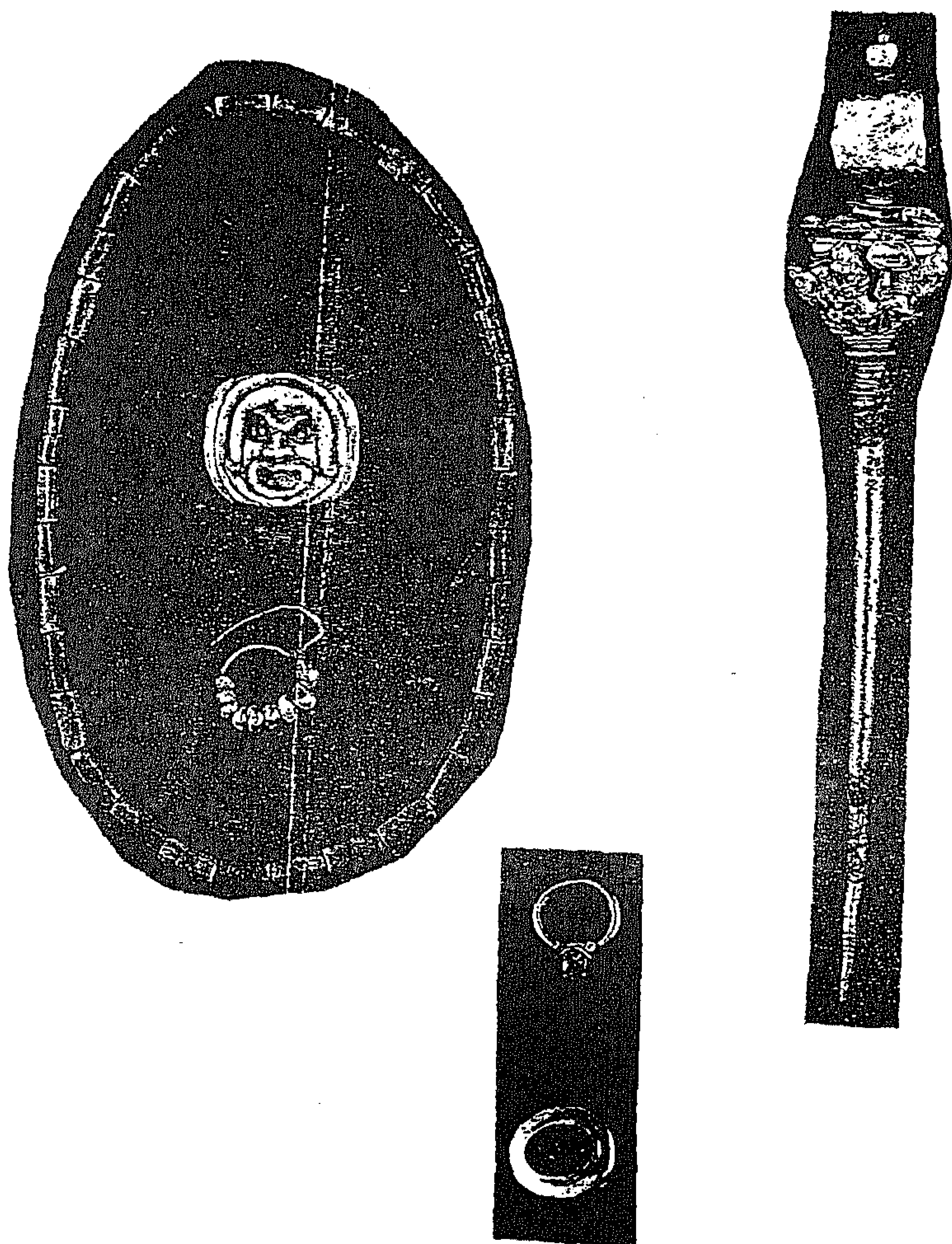
شكل ٣٩



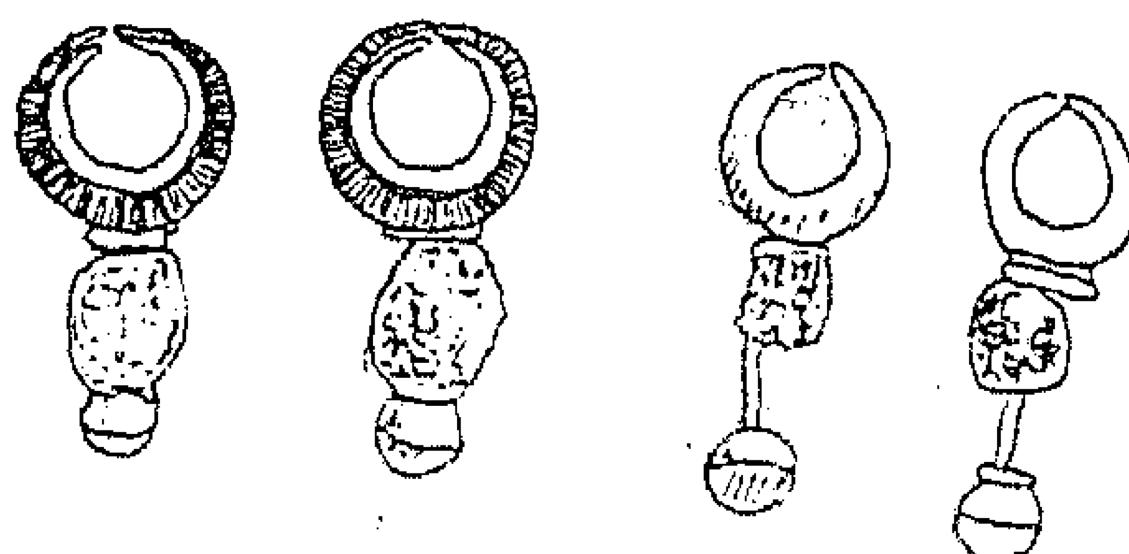
شكل ٤٠



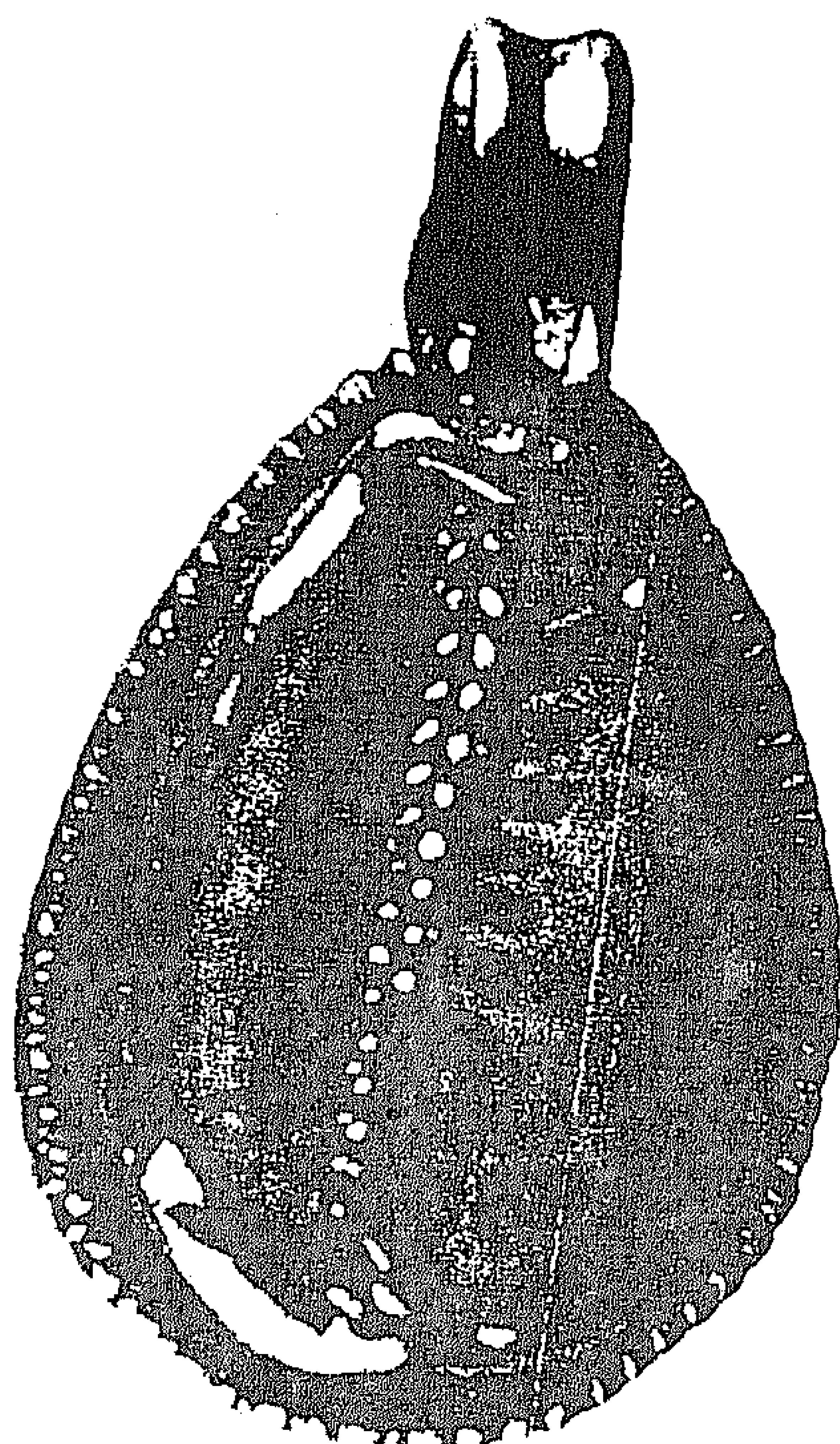
شكل ٤١



شكل ٤٢

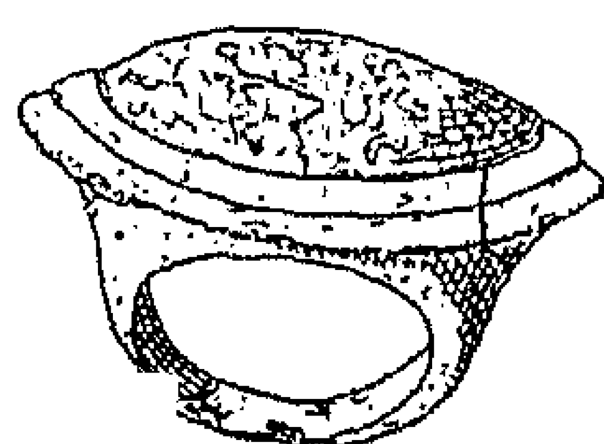


شكل ٤٣

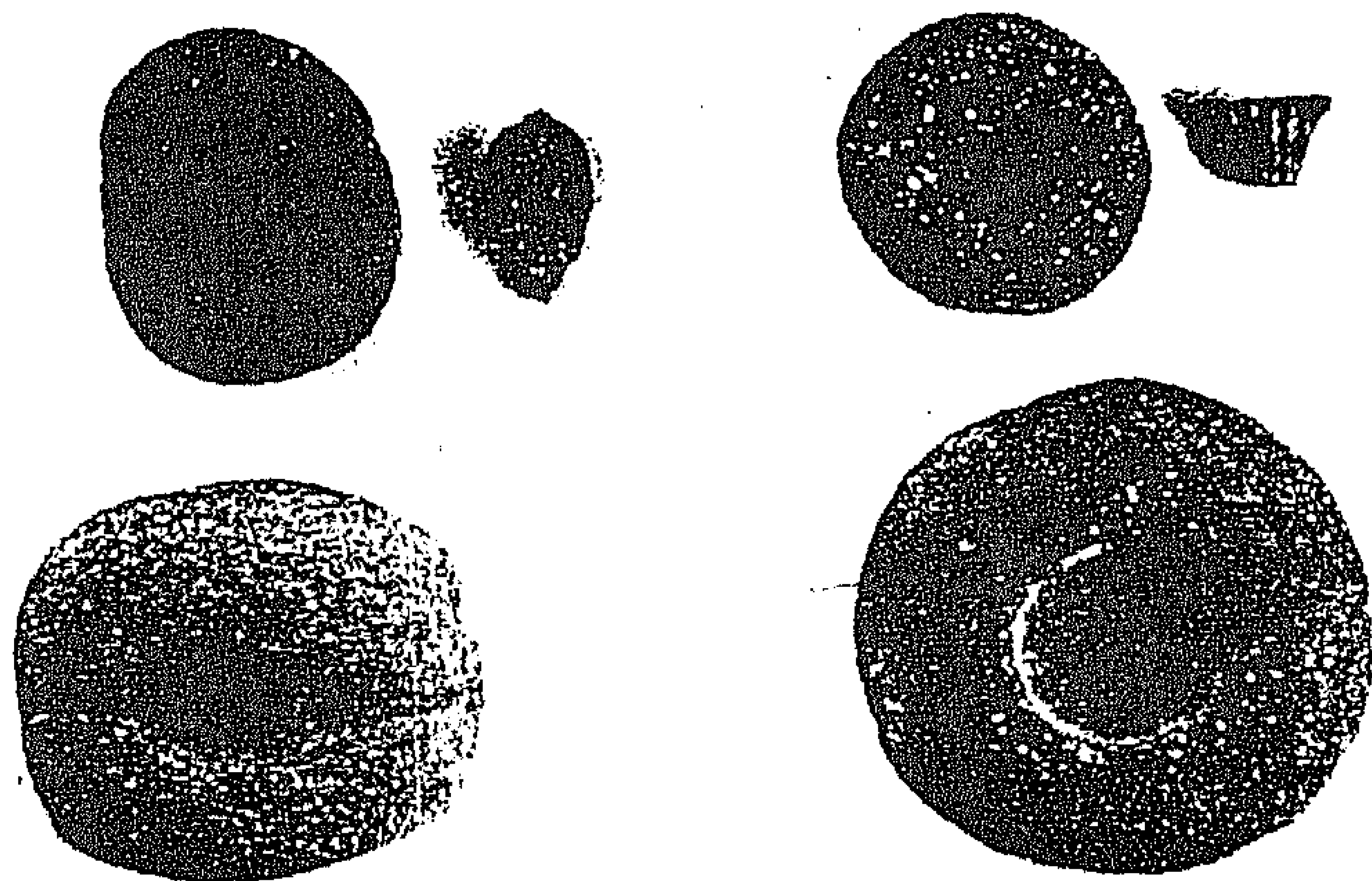


شكل ٤٤

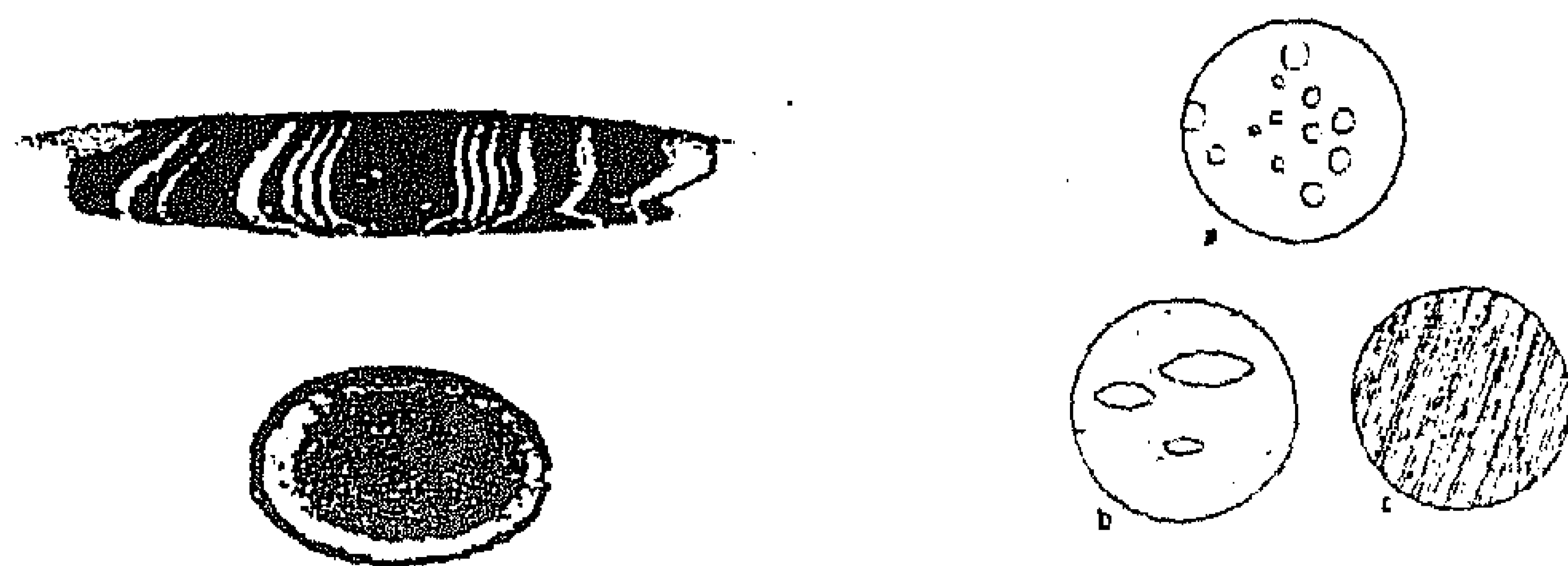




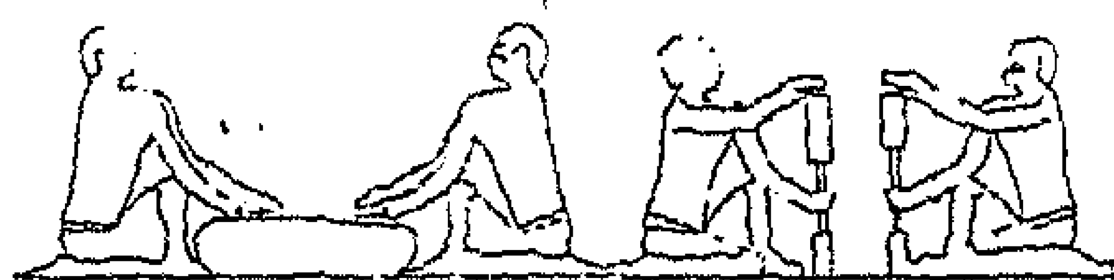
شكل ٤٥



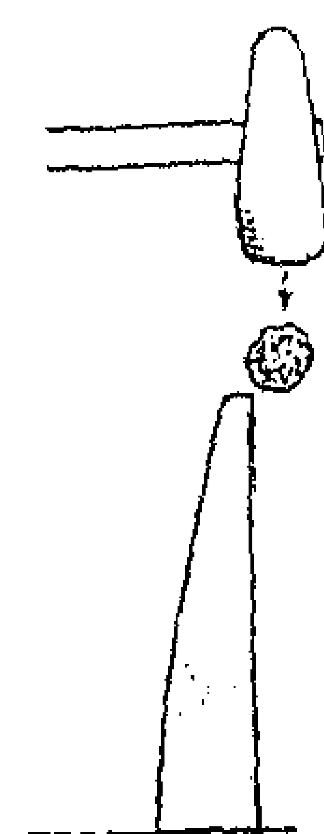
شكل ٤٦



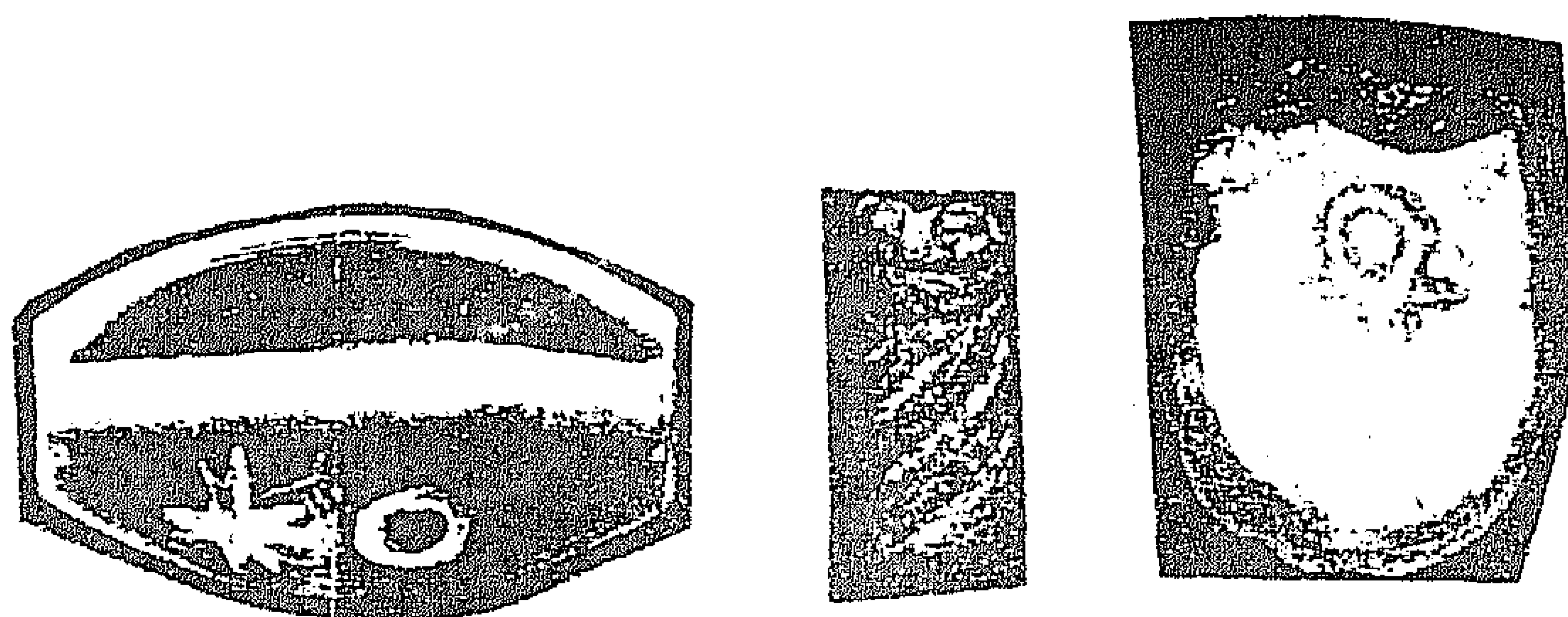
شكل ٤٧



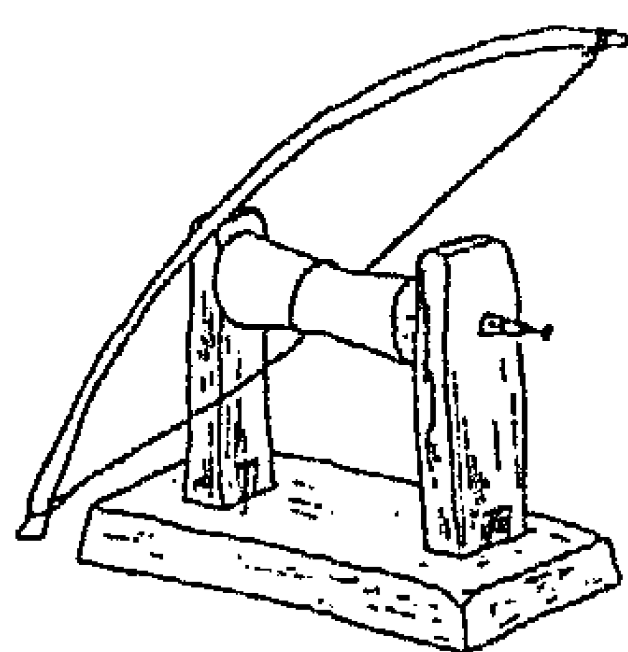
شكل ٤٩



شكل ٤٨

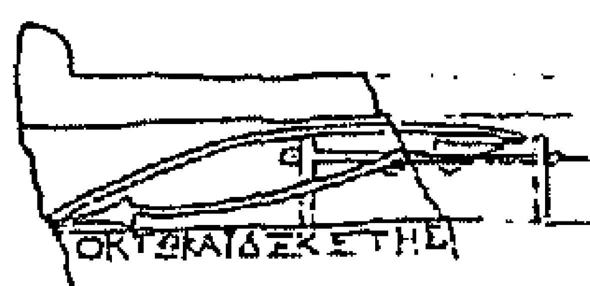


شكل ٥٠

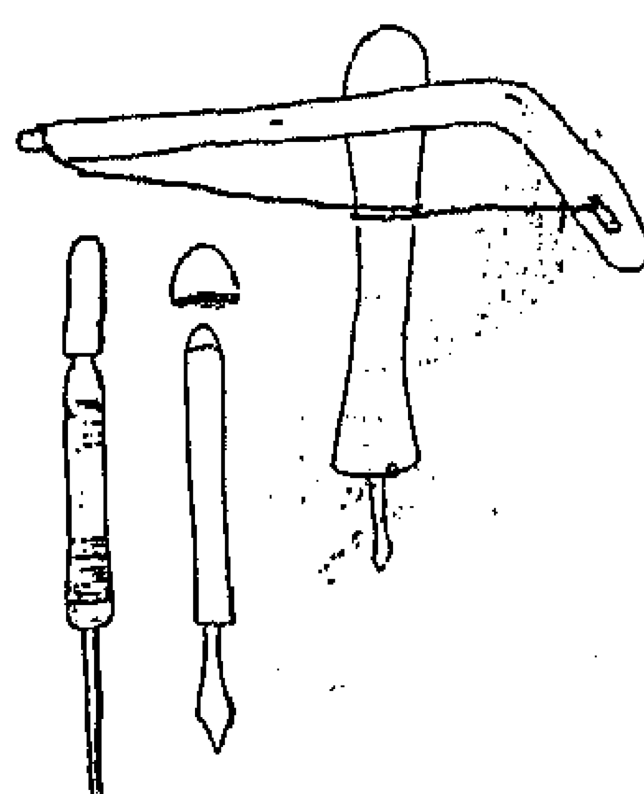




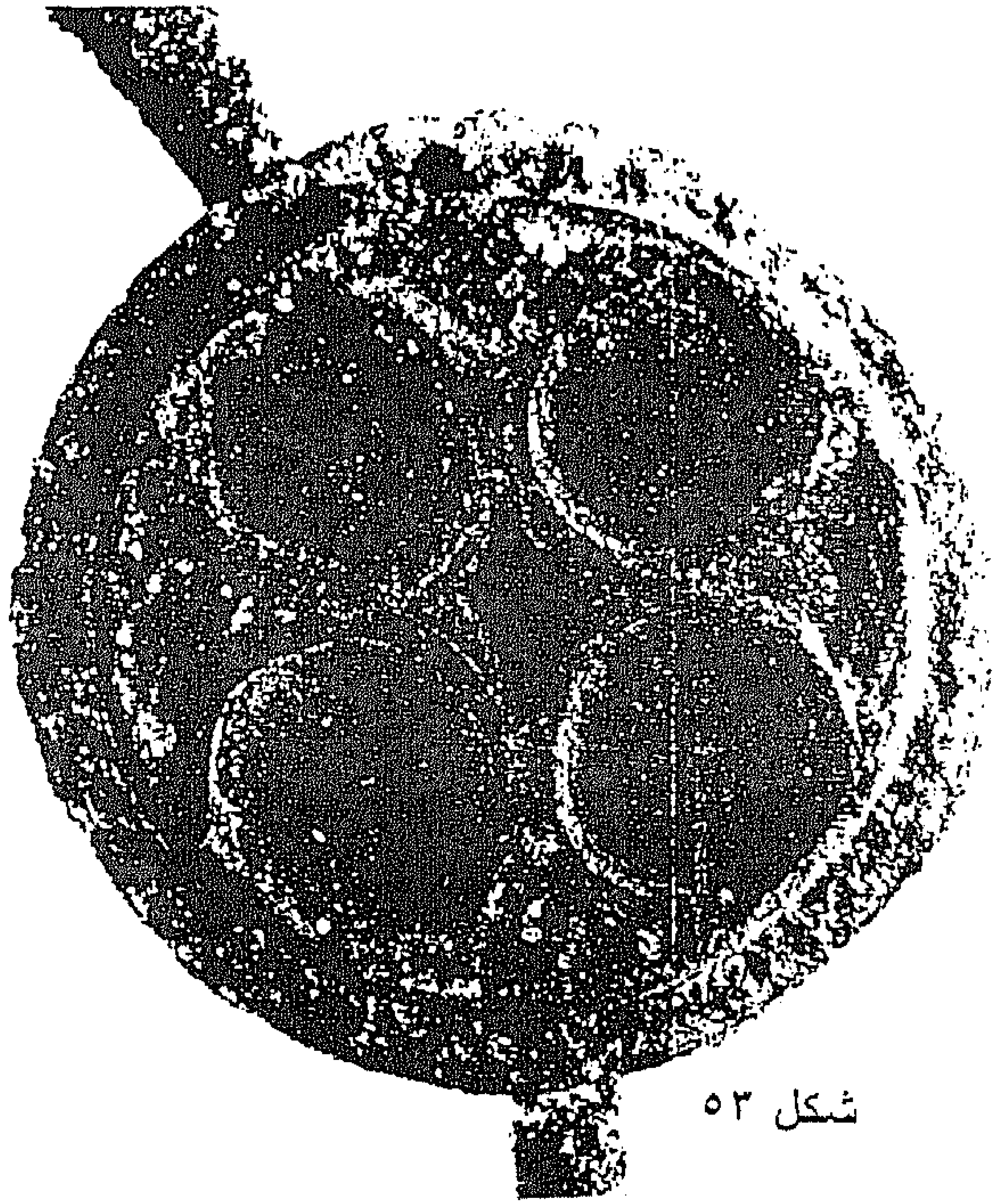
شكل ٥١



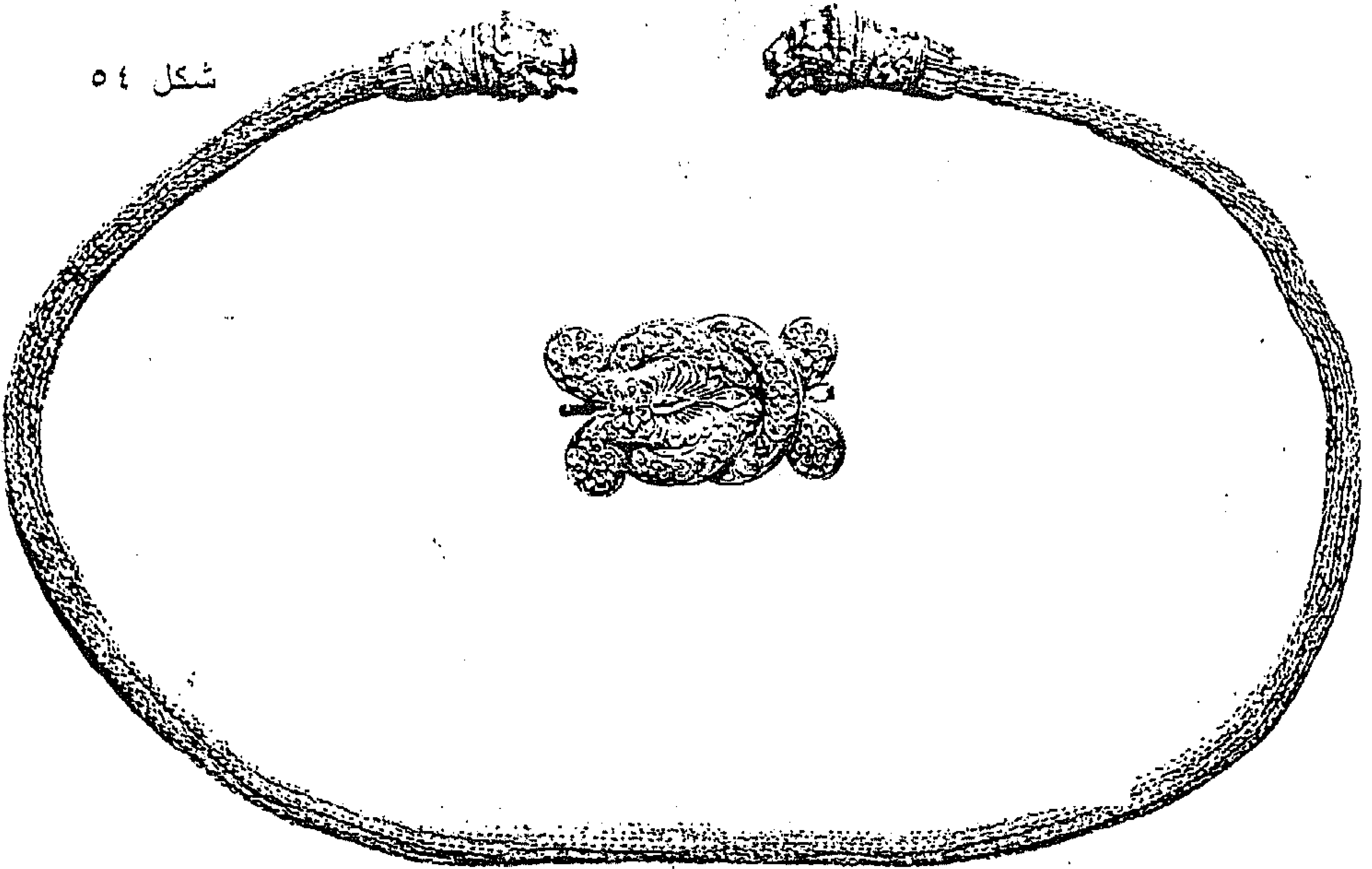




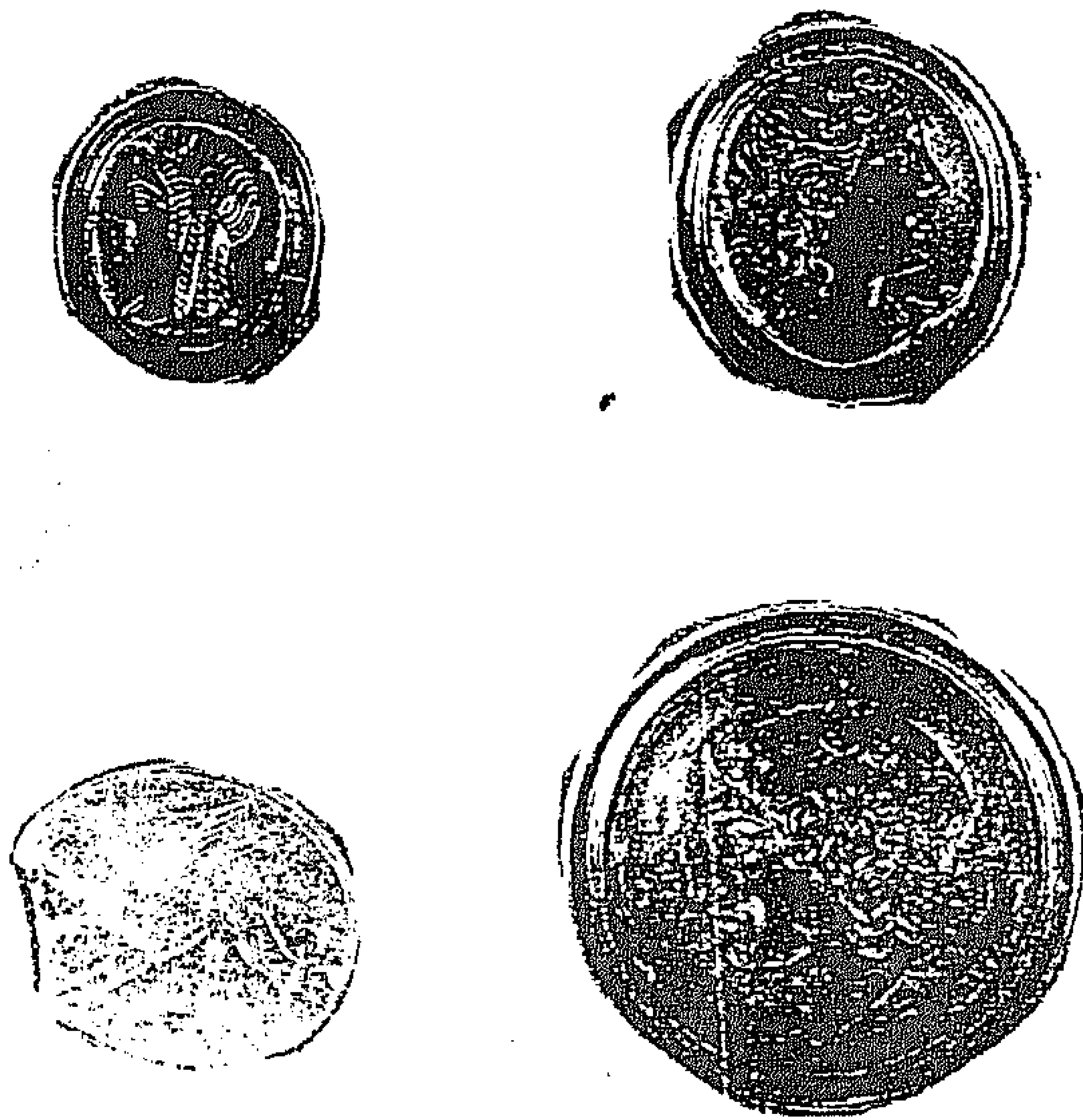
شكل ٥٢



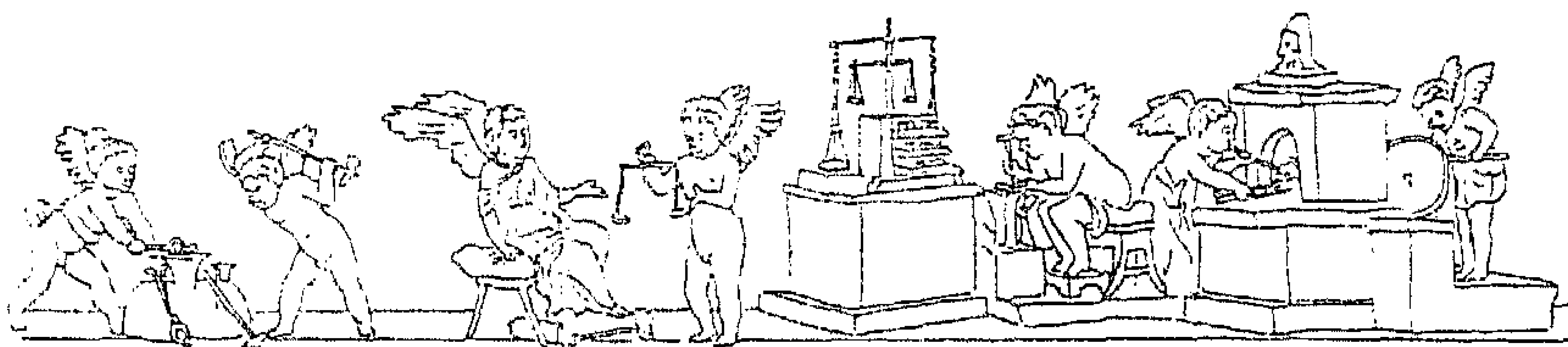
شكل ٥٣



شكل ٥٤



شكل ٥٥





أ.د. عزت زكي حامد قادوس

- أستاذ الآثار اليونانية والرومانية بكلية الآداب - جامعة الاسكندرية.
- رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية كلية الآداب جامعة الإسكندرية.
- حاصل علي درجة الدكتوراة في الفلسفة في الآثار اليونانية والرومانية من جامعة ترير TRIER بألمانيا.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات المحلية والدولية.
- ألف أكثر من ٥٠ بحثاً في مجال الآثار والفنون اليونانية والرومانية والقبطية.
- أستاذ بجامعة الملك سعود بالرياض كلية الآداب - قسم الآثار والمتاحف في الفترة من ١٩٩١ - ١٩٩٧ م.
- شارك في العديد من الحفائر والتنقيبات في مصر والخارج.
- عضو المجلس الأعلي للثقافة.
- عضو اللجنة الدائمة للآثار المصرية.
- عضو مجلس إدارة جمعية الآثار بالإسكندرية.
- عضو مجلس إدارة الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية.
- عضو مجلس إدارة اتحاد الأثاريين العرب.
- عضو مجلس إدارة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.
- عضو مجلس إدارة المتحف المصري بالقاهرة.
- عضو اللجنة الدائمة للآثار المصرية.
- نائب رئيس مجلس إدارة الجمعية الدولية للسياحة والآثار.
- عضو مجلس إدارة الجمعية العربية لتنمية الوعي البيئي والسياحي.
- عضو جمعية الإدارة العليا.
- عضو مجلس إدارة مركز الدراسات البردية بجامعة عين شمس.
- عضو المدرسة العليا للآثار بالمجلس الأعلي للآثار.
- عضو اتحاد المؤرخين العرب.
- رئيس اللجنة العلمية بمكتبة الإسكندرية.
- عضو لجنة المحافظة علي التراث.
- عضو اللجنة العلمية بالمتحف القومي للحضارة المصرية.
- عضو اللجنة العلمية بالمتحف المصري الكبير.
- نائب رئيس مجلس إدارة الجمعية المصرية لأصدقاء مكتبة الإسكندرية.
- عضو لجنة المعارض الخارجية بالمجلس الأعلى للآثار.
- قام بتحكيم العديد من الأبحاث في الجامعات المصرية والعربية.

- ألف العديد من الكتب في مجال الآثار اليونانية الرومانية منها :
- كتالوج العملات القديمة في مؤسسة النقد السعودي بالرياض المملكة العربية السعودية ١٩٩٦.
- كتالوج متحف كلية الآداب - قسم الآثار والمتاحف - جامعة الملك سعود الخاص بالعملات القديمة ، مجموعة سمو الأمير سلطان بن عبد العزيز آل سعود.
- آثار الإسكندرية القديمة ، الإسكندرية ١٩٩٨.
- آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني (القسم الأسيوي) - الإسكندرية ١٩٩٩.
- العملات اليونانية والهللينستية ، الإسكندرية ١٩٩٩.
- مجلد « المسكوكات القديمة في قرية «الفاو» جامعة الملك سعود، الرياض ١٩٩٩.
- المدخل إلي علم الآثار - الإسكندرية ١٩٩٩.
- الآثار والفنون القبطية ، الإسكندرية ٢٠٠٠.
- آثار مصر في العصرين اليوناني والروماني ، الإسكندرية ٢٠٠١ . (حصل علي جائزة مؤسسة الأهرام للتميز لعام ٢٠٠١)
- تاريخ عام الفنون ، الإسكندرية ٢٠٠١.
- الآثار القبط
٢٠٠٢.
- فنون الإسك
٢٠٠٢ . (حص
لعام ٢٠٠٢)
- العمارة الهللين
- آثار العالم
والروم
الإسكندري
- علم الح
الإسكندرية
- مواقع أثرية
- الإسكندري
- مدخل إلي ع
الإسكندرية
- فنون مصرية وقبطية - الإسكندرية ٢٠٠٨
- الحفائر الأثرية - الإسكندرية ٢٠٠٩

